

‘प्रसाद’ और ‘निराला’ के काव्य-शिल्प का तुलनात्मक अध्ययन

[इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी०फ़िल्० उपाधि हेतु प्रस्तुत]

शोध प्रबन्ध

प्रस्तुतकर्ता
रूपा श्रीवास्तव एम०ए०



निर्देशक

डा० प्रेम कांत ठन्डन प्राध्यापक

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय,

इलाहाबाद

१९७९

प्रस्तुत प्रबंध में आधुनिक हिन्दी के सर्वोत्तम युग के दो शीर्ष कवि जयशंकर प्रसाद तथा सूर्यकांत त्रिपाठी निराला के काव्य-शिल्प का तुलनात्मक विवेचन किया गया है। कथन की सैद्धांतिक पुष्टि के हेतु भारतीय तथा पार्श्वात्य साहित्य में निरूपित काव्य-शिल्प सम्बन्धी विचारधाराओं को भी आधार रूप में यथास्थान प्रस्तुत किया गया है। आलोच्य कवियों के व्यक्तिगत वैशिष्ट्य के आलोक में उनके कृतित्व-निर्माण के उन समस्त उपकरणों की समता-विषमता को प्रस्तुत करना ही हमारा अभीष्ट रहा है जो उनकी स्वानुभूति की अभिव्यक्ति के प्रमुख प्रतीक हैं। प्रसाद और निराला का काव्य शिल्प की दृष्टि से बहुविध प्रयोगों का ऐसा संपुंजन है जो युग-युग तक परवर्ती कवियों के प्रशस्त काव्य मार्ग को आलोकित करता रहेगा।

आलोच्य कवियों ने भावानुभूति तथा चिंतन प्रणाली को जीवंत रूप प्रदान करने के लिए भाषा, प्रतीकात्मकता, शब्द शक्तियाँ, गुण, रीतिवृत्ति, अप्रस्तुत-योजना, बिम्ब, कर्तार तथा हृद आदि को युग परिवेश के क्रमिक परिवर्तन में प्रस्तुत किया है। इसके प्रतिफलनस्वरूप दोनों कवियों का शिल्प-विधान स्वस्थ, संचय, अर्थव्यंजक, जीवंत तथा प्रमविष्णु बन पड़ा है। दोनों कवियों की युग-स्थितियाँ तो प्रायः समान ही थीं; फिर भी वैयक्तिक अनुभूति तथा अभिव्यक्ति के निराले ढंग से अनुप्राणित रचनातंत्र में कुछ भिन्नता आ गई है जो नितान्त सहज एवं स्वाभाविक है। प्रस्तुत शोध-ग्रंथ में अभिव्यक्ति को अपने ढंग से रूपाकार प्रदान करनेवाले दो पुरावा कवियों के शिल्प-विन्यास की तुलना में कहीं-कहीं पर काव्य-विषय का भी संस्पर्श हो गया है, यद्यपि ऐसा उन्हीं स्थलों पर हुआ है जहाँ शोध कार्य के प्रस्तुतीकरण में उसकी अवहेलना कर सकना नितान्त असंभव हो गया।

प्रस्तुत प्रबंध की प्रतिपाद्य सामग्री एवं तत्संबंधी शोध प्रक्रिया का यहाँ संक्षिप्त परिचय दे देना अप्रासंगिक न होगा।

प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प के तुलनात्मक अध्ययन का प्रारंभ सात अध्यायों में विभाजित कर प्रस्तुत किया गया है । प्रथम अध्याय में काव्य तथा शिल्प के स्वल्प एवं अर्थ विश्लेषण के लिए पौरस्त्य तथा पार्श्वस्थ आलोचकों के युक्ति युक्त विचार को प्रस्तुत किया गया है । काव्य और शिल्प के अन्योन्याश्रित सम्बन्ध की पुष्टि के साथ ही शिल्प विधायक प्रमुख तत्वों का संक्षिप्त परिचय भी दिया गया है । द्वितीय अध्याय में प्रसाद और निराला की युग-स्थितियों (राजनीतिक , सामाजिक , आर्थिक , धार्मिक तथा साहित्यिक) के वैशिष्ट्य का उद्घाटन किया गया है । तृतीय अध्याय में वस्तु के उपादान को आकार प्रदान करनेवाले काव्यरूप का तात्त्विक विवेचन तथा भारतीय एवं पार्श्वस्थ आचार्यों द्वारा निरूपित काव्य भेदों को प्रस्तुत किया गया है । साथ ही, यथासंभव प्रसाद और निराला की काव्य-रूप सम्बन्धी मान्यताओं को भी प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है । चतुर्थ अध्याय में प्रसाद और निराला के काव्य-रूप प्रस्तुत है । हिन्दी काव्य की समुन्नत परंपरा में प्रगीत, मुक्तक तथा प्रबंध के स्वल्प एवं परिभाषा के परिप्रेक्ष्य में दोनों कवियों के पारम्परिक रचनातंत्र तथा नूतन उपलब्धियों की तुलनात्मक रूप में विवेचित किया गया है । प्रगीत के अनेक भेदों में से शिल्प पर आधारित प्रभेदों की ही चर्चा की गई है । प्रबन्ध के विविध रूपों में से केवल वही प्रभेद विवेचित किये गए हैं जो आलोच्य कवियों द्वारा प्रणीत हैं । पंचम अध्याय में शिल्प-विधान के सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व-भाषा के स्वल्प एवं परिभाषा के विषय में सर्वमान्य तथ्यों को प्रस्तुत करने के साथ ही प्रसाद और निराला की काव्यभाषा में प्रयुक्त शब्द मण्डार, सौष्ठव, अर्थव्यंजना, प्रतीकात्मकता , शब्द शक्तियाँ, गुण, रीति और वृत्ति तथा मुहावरे एवं लोकोक्तियों का तुलनात्मक अनुशीलन है । दोनों कवियों की भाषागत उपलब्धियों तथा महत्वपूर्ण तथ्यों की ओर भी संकेत किया गया है । षष्ठ अध्याय में प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प को कालक्षेपी बनानेवाले शिल्प के अन्य महत्वपूर्ण उपकरणों- अप्रस्तुत-योजना, बिम्ब तथा कक्रता आदि का तुलनात्मक विश्लेषण प्रस्तुत है । सृजन- प्रक्रिया के इन आयामों के विवेचन में ही दोनों कवियों का योगदान वर्णित है । सप्तम अध्याय में आलोच्य कवियों के लयानुमोदित मात्रों की

कर्णिकृत तथा सवैद्य बनाने वाले प्रमुख शिल्प उपकरण कृन्द का तुलनात्मक अनुशीलन है। कृन्द के सैद्धांतिक विवेचन के परिपार्श्व में प्रसाद और निराला के नूतन प्रदेय को प्रस्तुत करना ही मूल उद्देश्य रहा है। साहित्य में मुक्त कृन्द की अवतारणा की ओर भी संकेत किया गया है। अन्त में उपसंहार में दोनों कवियों के काव्य-शिल्प के अध्ययन एवं मनन के पश्चात् मनोमस्तिष्क में उत्पन्न विचारों तथा भावों को शब्द बद्ध करने का यथा सामर्थ्य प्रयत्न किया गया है। प्रत्येक अध्याय में विवेच्य विषय के विश्लेषण में पूर्व दोनों कवियों के विषय सम्बन्धी उपलब्धि या योगदान के स्तर को जाँचने के लिए आवश्यक सर्णि के निर्धारण हेतु पौरस्त्य तथा पाश्चात्य आचार्यों के तथाकथित विचारों को आधार रूप में प्रस्तुत किया गया है। विषय-वैविध्य एवं विस्तृति तथा शिल्प-विधान में कल्पना एवं अनुभूति के योग में अनेकानेक आकर्षक प्रयोगों के कारण दोनों कवियों का काव्य हिन्दी साहित्य में अजर-अमर हो गया। अभिव्यक्ति के क्षेत्र में प्रसाद और निराला का प्रयोग तथा प्रदेय आलोचना का नहीं वरन् आदर्श का विषय है।

प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प का तुलनात्मक विवेचन करना अत्यंत गुरु गंभीर कार्य है, जिसके मूल में प्रसाद और निराला के काव्य के प्रति मेरी रुचि ही प्रमुख है। प्रसाद की 'बीती विभावरी जागरी' तथा निराला की 'जुही की कड़ी' का भावात्मक तथा कलात्मक रूप ही मेरे अन्तस्को इस जटिल कार्य की ओर खींच लाया। समय और परिस्थितियों की विषमताओं के मध्य अनवरत प्रयत्नशील रहने के फलस्वरूप यह कार्य अब संपूर्ण हो सका है। प्रस्तुत शोध-ग्रंथ में दोनों कवियों के शिल्प-विन्यास पर निम्नान्त निर्णय व्यक्त करने का प्रयास किया गया है। यद्यपि काव्य के निरूपण की वैयक्तिकता से संकुल अनेक विचार सर्णिताएँ होती हैं किन्तु मैंने समस्त शिष्य उपकरणाँ का मूल्यांकन अपनी क्रिंतनशक्ति को विस्तार देते हुए सर्वसम्मत से स्वीकृत साहित्यिक मानदण्ड की तार्त्विक भूमि पर किया है। फलस्वरूप, यह कहा जा सकता है कि प्रस्तुत शोध-ग्रंथ में केवल दो महाकवियों की सर्जनात्मक शैली की तुलना ही नहीं, शीर्षयुग की सर्वश्रेष्ठ अभिव्यजना प्रणाली का समाकलन भी है। मूलतः यह शोध कार्य आलोच्य कवियों के काव्य में उपलब्ध शिल्प विषयक तथ्यों के अन्वेष्टन, मौलिक सर्वेक्षण तथा

कलापदा में उनके प्रदेय को लेकर ही संपन्न हुआ है ।

वक्तव्य को समाप्त करने से पूर्व उन समस्त सुद्धों एवं इष्टजनों के प्रति कृतज्ञता ज्ञापन अनिवार्य है जिनकी कृपा एवं सहयोग के अभाव में यह विशद कार्य संपूर्ण होना असंभव प्रायः ।

सर्वप्रथम वीत राग तपोनिष्ठ समाधिष्ठ भगवान् गुरुदेव श्री नारायण महाप्रभु के चरणाम्बुजाँ में मेरा शतशः प्रणाम, जिनकी कृपा से यह शोध ग्रंथ पूर्ण हो सका । तत्पश्चात् तद्गुरु श्री निर्मल महाराज जी के चरणों में कोटिशः प्रणाम । इस कार्य को प्रारंभ करने में पूज्य अम्मा ने जो सहयोग तथा प्रेरणा मुझे प्रदान की उसके प्रत्युत्तर में उस दिवंगत आत्मा के प्रति कुछ कहना उनके ममत्व एवं वात्सल्य को नगण्य सिद्ध करना होगा ।

शोध-विषय के प्रस्तुतीकरण में पथ प्रदर्शन तथा निरीक्षण के लिए मैं पूज्य डा० प्रेमकांत टण्डन की आभारी हूँ । डा० साहब ने मेरी उन समस्त कठिनाइयों को जिसे मैं उनके सम्मुख लेकर उपस्थित होती थी सदैव सदैव दूर करने का प्रयत्न किया । शोध ग्रंथ को सुनियोजित रूप प्रदान करने में डा० साहब का विशेष सहयोग रहा है जिसके लिए उनके प्रति आभार प्रदर्शन करना गुरुत्व के प्रति अपमान होगा । उन्हें मेरा सादर प्रणाम ।

शोध कार्य को संपूर्ण करने में विभागीय सहायता के लिए हिंदी विभाग के वर्तमान अध्यक्ष डा० रघुवंश जी की आभारी हूँ । शोध कार्य में पुस्तकादि की उपलब्धि तथा अन्य प्राप्त सहयोग के लिए डा० जगदीश प्रकाश, रीडर, वाणिज्य विभाग को सधन्यवाद सादर अभिवादन । अध्ययन एवं विवेचन की कठिनाइयों में मेरी बड़ी भागी डा० प्रेम मोहिनी सिन्हा से मुझे जो सहयोग मिला उसके लिए मैं उनकी हृदय से आभारी हूँ ।

प्रयाग विश्वविद्यालय के पुस्तकालय, साहित्य सम्मेलन के संग्रहालय, भारती भवन पुस्तकालय तथा पब्लिक लाइब्रेरी से प्राप्त उदास्तापूर्ण सुविधा के लिए वहाँ के सहायकों की आभारी हूँ ।

पूज्य श्री राजेश्वर प्रसाद जी श्रीवास्तव के प्रति लभार प्रदर्शन का सकना मेरी कामता से परे है । उन्होंने अपने परिष्कृत विचारों द्वारा वा-गृहस्थी के विविध फंफटों के मध्य मुझे इस शोध कार्य को सुन्दर ढंग से शीघ्र समाप्त करने की हा संभव सुविधा प्रदान की तथा शोध कार्य के मध्ये उपस्थित व्यवधान में मुझे विचलित होते दैख आश्वस्त तथा संयत करने का जो कर्तव्य भार वहन किया, उसके लिए मैं उनकी हृदय से लभारी हूँ । शोध ग्रंथ के पूर्णत्व में निहित उनकी प्रेरणा तथा सहयोग के लिए उन्हें मेरा प्रणाम ।

शोध-प्रबन्ध का टंकण सुरुचिपूर्ण तथा कलात्मक ढंग से हो सका इसका श्रेय श्री ईश्वर शरण जी को है । उन्होंने शोध-सामग्री को ग्रंथ रूप प्रदान किया इसके लिए उन्हें बन्धवाद । श्री राजकुमार, श्रीमती प्रेम तथा श्रीमती कुसुम जी को सादर अभिवादन जिनके सहयोग से शोध-प्रबन्ध पूर्ण हो सका ।

१७ अप्रैल १९७६

ऊषा श्रीवास्तव

भूमिका

अध्याय - १

- १ - १४

(क) काव्य-शिल्प : अर्थ और स्वरूप विश्लेषण

(ख) काव्य-शिल्प के स्वरूप विषयगत तत्त्व :

१- काव्य - रूप

२- भाषा

३- अभिव्यञ्जना के प्रमाणन :

(क) अप्रस्तुत-योजना

(ख) जिम्ब-विधान

(ग) वक्रता

४- रुचि विधान

अध्याय - २

- १५ - ४७

प्रमाद और निराशा का युग :

(क) राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक तथा
धार्मिक परिस्थितियाँ

(ख) काव्यगत प्रवृत्तियाँ :

१- विषयगत

२- शिल्पगत

अध्याय - ३

- ४८ - ७५

(क) काव्य-रूप :

१- तात्त्विक विवेचन : स्वरूप और परिभाषा

२- व्यावहारिक विवेचन :

(क) भारतीय काव्यशास्त्र में निर्दिष्ट
काव्य-भेद

(ख) आधुनिक हिन्दी आचार्यों द्वारा
निर्दिष्ट काव्य-भेद

(ग) पारम्परिक काव्यशास्त्र में निर्दिष्ट
काव्य-भेद

(ख) प्रताप और निराला की काव्य-रूप संबंधी मान्यताएँ

अध्याय - ४

- ७६ - २३७

प्रताप और निराला के काव्य रूप :

(३) प्रगीत शिल्प -

- (क) स्वरूप, परिभाषा और तत्त्व
- (ख) प्रगीत के भेद

(२) मुक्तक शिल्प -

- (क) स्वरूप और परिभाषा
- (ख) विविध शैलियाँ

(३) प्रबन्ध शिल्प -

- (क) स्वरूप और परिभाषा
- (ख) प्रबन्ध के भेद -

१- लघु आस्थानक प्रबन्ध काव्य :

- (क) स्वरूप एवं परिभाषा
- (ख) भेद - प्रत्येक की परिभाषा एवं
स्वरूप तथा शिल्पगत विवेचन ।

२- काव्य-रूपक :

- (क) स्वरूप एवं परिभाषा
- (ख) भेद-प्रत्येक की परिभाषा एवं

(३) खण्डकाव्य :

(क) स्वरूप एवं परिभाषा

(ख) शिल्पगत विवेचन

(४) महाकाव्य :

(क) स्वरूप एवं परिभाषा

(ख) शिल्पगत विवेचन

(४) तुलनात्मक निष्कर्ष

अध्याय - ५

- २३८ - ३१२

काव्य-भाषा

(क) स्वरूप और प्रकृति

(ख) प्रसाद और निराला की काव्य-भाषा :

१- स्वरूप : (क) शब्द मण्डार

(ख) व्याकरण

२- सौष्ठव : (क) नाद-संगीत

(ख) अनुप्रासगत आवृत्तियाँ

(ग) ध्वनि, चित्र

(घ) लय-संगीत

(ङ) चित्रमयता

३- अर्थव्यञ्जना : (क) शब्द शक्तियाँ

(ख) प्रतीकात्मकता

(ग) गुण, रीति और वृत्ति

(घ) मुहावरे और लोकोक्तियाँ

४- तुलनात्मक निष्कर्ष

अध्याय - ६

- ३१३ - ३८६

अभिव्यञ्जना के प्रमाणन

(१) अप्रस्तुत-योजना

(क) तात्त्विक विवेचन

(ख) प्रसाद और निराशा की अप्रस्तुत-योजना

(२) विम्व-विमान

(क) त्व प एवं परिभाषा

(ख) भेद

(ग) प्रसाद और निराशा का विम्व-विमान

(३) वक्रता !

(क) त्व प एवं परिभाषा

(ख) भेद

(ग) प्रसाद और निराशा के साध्य में वक्रता

(४) तुलनात्मक निष्कर्ष

अध्याय - ७

- ३९० - ४४४

कन्द

(१) त्व प एवं परिभाषा

(२) प्रसाद और निराशा का कन्द-विमान

(३) तुलनात्मक निष्कर्ष

उपसंहार

- ४४५ - ४५७

परिशिष्ट

- ४५८ - ४६८

सहायक ग्रीक सूची

हिन्दी, संस्कृत, ग्रीको, पत्रिकाएँ

अध्याय - १

- (क) काव्य-शिल्प : अर्थ और स्वल्प विश्लेषण
- (ख) काव्य-शिल्प के स्वरूप विधायक तत्व

काव्य - शिल्प

वर्ण और स्वरूप विश्लेषण :

हिन्दी में काव्य-शिल्प जो जीक शब्दों का प्रचलन है, यथा - काव्य-विधान, काव्य-शैली, काव्य-रीति, काव्य-कला आदि । ये सभी शब्द सामान्यरूप में मूठे ही पर्यायवाची प्रतीत हों किन्तु जने विशिष्ट वर्ण में ये एक दूसरे से कुछ न कुछ अन्तर अवश्य रखते हैं । जहाँ तक मुख्य शब्द काव्य के वर्ण का प्रश्न है वह सभी सहायकी शब्दों के साथ खूब कृत शब्दों का व्युत्पन्न प्रवाह है ही है ।

पूर्व और पश्चिम के वाङ्मय में काव्य के सम्बन्ध में अनेक प्रकार के दृष्टिकोण मिलते हैं जिन्हें कोई एक सर्वमान्य रूप नहीं दिया जा सकता । काव्य-चिन्तकों और साहित्यकारों ने अपनी-अपनी विशिष्ट दृष्टि से काव्य को देखा है । उनके दृष्टि में के कारण काव्य के परिभाषा भी भिन्न भिन्न रूपों में सामने आती है ।

अग्निपुराण में कवि को प्रुष्टा एवं प्रजापति तथा कवि-वर्म को एक संश्लष्ट, सम्य-अण्ड कवि कांसार घोषित किया गया है^१ । कश्यप कवि के द्वारा जो कार्य सम्पन्न हो, वही काव्य है^२ । अमिनकुप्ताचार्य ने भी कवि-वर्म को काव्य व्यापार कहकर वही वाक्य की पुष्टि की है ।^३ वस्तुतः कवि का वह कर्म उसके प्रवीणत हृदय के मर्मस्पर्शी भावों की अभिव्यक्ति का प्रतिफलन कहा जा सकता है जैसा कि जानन्दवर्दन ने लिखा है कि ब्रौच-मुगल के कियोग से प्रवित्त जावि कवि वात्मीक के हृदय में आविर्भूत शोक श्लोक अपास्त

१- हमारे काव्य संसार कविरैक प्रजापतिः " - अग्निपुराण ।

२- क्वेरिपं कार्य भावो वाः " - मेदिनीकोश ।

३- क्वनीयं काव्यं " व्यव्यालोक लोचन ।

काव्य के रूप में प्रकट हुआ।^१ इससे यह स्पष्ट हो जाता है कि कवी का कवि के मार्मिक भावों की भाव-शक्ति अभिव्यक्ति है। वही कवि का रसयुक्त काव्य की अनेक आचार्यों द्वारा विविध परिभाषाएँ निश्चित की गईं।

आचार्य मम्मट ने निर्दोष, सगुण तथा कमी-कमी अलङ्कार शब्द और कर्मपूर्ण रचना को काव्य माना है।^२

आचार्य विश्वनाथ ने रसयुक्त काव्य को ही काव्य कहा है।^३

पंडितराज ज्ञानाथ ने रमणीय वर्ण का प्रतिपादक शब्द ही काव्य है,^४ ऐसा कहकर आचार्य विश्वनाथ की परिभाषा को और व्यापक बना दिया।

अतः संस्कृत आचार्यों ने काव्य की जो परिभाषा निश्चित की है उसकी मूिमिका में यह कहा जा सकता है कि मर्मस्पर्शी, रसयुक्त, निर्दोष, सगुण, रमणीय वर्ण का प्रतिपादन करनेवाला शब्दार्थ ही काव्य है।

पाश्चात्य विद्वानों ने भी काव्य के स्वरूप की खोजना करते हुए उसके चार प्रमुख तत्वों - (१) कल्पना, (२) छेड़ी, (३) भाव तथा (४) बुद्धि का निर्देश किया है। कुछ विद्वानों ने इन तत्वों में से किसी एक ही तत्व को महत्व दिया है और कुछ ने समन्वयात्मक पद्धति अपनायी।

शेक्सपियर के अनुसार कवि की कल्पना अज्ञात वस्तुओं को रूप प्रदान करती है, कवि की छेड़ी उनको बाहर देती है तथा वायवीय एवं अस्तित्व-शून्य पदार्थों को नाम तथा ग्राम प्रदान करती है।^५ इस प्रकार

१- श्रीचन्द्रिका विमोचनोत्पत्तिः श्लोकः श्लोककल्पमात्रतः। हिन्दी ध्वन्यालोक १।११।५।।

२- 'तत्त्वोपेक्षी शब्दार्थी सगुणावनर्तकृती पुनः 'काव्यम्' । काव्य प्रकाश ॥ १।११॥

३- काव्यं रसात्मकं काव्यम् । साहित्यदर्पण ॥ १।३।

४- 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' । रस गंगाधर ॥ १।११।

५- As imagination bodies forth the form of things unknown the poet's pen turns them to shapes and gives to airy nothing a local habitation and a name.

शेक्सपियर ने कभी कथन में कल्पना-तत्व को प्रधानता दी है। उनका विश्वास है कि प्रतिभा सम्पन्न कवि अपनी अन्तर्दृष्टि के द्वारा ऐसे सुन्दर अनुमति जात का निर्माण करता है जो कल्पनात्मक होकर भी सत्य प्रतीत होता है। कल्पना शब्द ज़ौज़ी के 'इमेज' से सम्बद्ध है जिसका अर्थ है मूर्ति-विधान करना।¹ अतएव कल्पना द्वारा कलाकार या कवि अत्यन्त एवं ऊर्जित वस्तुओं को मानस-चक्रों के समझा प्रत्यक्ष या मूर्त करता है।

वर्गवर्ध के विचार से काव्य में भावतत्व की प्रधानता होनी चाहिए। भावतत्व को संस्कृत के एतवादी आचार्य अमिनव गुप्त आदि ने भी काव्य का मूल तत्व स्वीकार किया है। इस का सम्बन्ध भाव से है। वर्गवर्ध के विचार में कविता प्रकृत भावनाओं का सहज उच्छलन है, इसका उद्देश्य शान्ति के समय स्मरण किये हुए भावों से होता है।²

कॉलरिज ने भाव के साथ बुद्धि पदा के सम्बन्ध पर बल दिया है। उनका कथन है कि कविता सौन्दर्य के माध्यम से तात्कालिक आनन्दोद्रेक के लिये भावों को उद्बलित करती है।³ वह काव्य को एक विशिष्ट रचना मानता है जो उत्तमोत्तम शब्दों का उत्तमोत्तम क्रम विधान है।⁴

मैथ्यू आर्नल्ड ने काव्य के ऐसी तत्व पर विशेष बल देते हुए कहा कि कविता जीवन की आलोचना है।⁵

डॉ० जान्सन ने काव्य की परिभाषा समन्वयात्मक ढंग से प्रस्तुत की है। उन्होंने काव्य में भाव, कल्पना, ऐसी तथा बुद्धि तत्व के महत्व

1. The Poetic Image, C. Day Lewis, Vol. VIII p. 19.

2. Poetry is the spontaneous overflow of powerful the feelings. It takes its origin from emotions recollected in tranquillity.
Preface to the Lyrical Ballads. William Wordsworth.

3. It is the excitement of emotion for the purpose of immediate pleasure, through the medium of beauty.
Biographia Literaria (1817) S.T. Coleridge.

4. Poetry is the best words in their best order. - Ibid.

को समान रूप से स्वीकार किया है और इन चारों तत्वों को काव्य विधान के लिए अनिवार्य माना है। जानसन के अनुसार काव्य सत्य तथा आनन्द के मिश्रण की वह कला है जिसमें कल्पना को बुद्धि की सहायता के लिए प्रयुक्त किया जाता है।^१

कल्पना और क्लृप्ति से उत्पन्न चित्रों को सुमधुर शब्दों में व्यक्त करने की कला ही काव्य है।^२ काव्य की यह परिभाणा सर्वांगीण है इसमें काव्य के प्रमुख तत्वों को महत्व दिया गया है।

आधुनिक हिन्दी कवियों ने परम्परा-प्राप्त काव्य सिद्धान्तों को यथावत ग्रहण नहीं किया अपितु अपने युग और समकालीन काव्य की नवीन प्रवृत्तियों के आरूप नवीन काव्य-सिद्धान्तों की रचना करते हुए काव्य की नयी परिभाणाएँ भी प्रस्तुत की। उन्होंने काव्य को सर्वथा अमिश्र रूप में व्याख्यायित किया। काव्य के उद्घाटन पर विचार करते हुए महावीर प्रसाद द्विवेदी ने कहा कि 'अन्तःकरण की वृत्तियों के चित्र का नाम कविता है।'^३

बाचस्पति रामचन्द्र शुक्ल ने कविता का रूप निवारित करते हुए लिखा है कि जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-वशा कछाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस वशा कछाती है। हृदय की इसी मुक्ति की साधना के लिए मनुष्य की वाणी जो शब्द-विधान करती जा रही है उसे कविता कहते हैं।^४

जयशंकर प्रसाद के अनुसार काव्य आत्मा की संकल्पात्मक क्लृप्ति है जिसका सम्बन्ध विश्लेषण, विकल्प या विज्ञान से नहीं है। वह एक

1. Poetry is the art of uniting pleasure with truth by calling imagination to the help of reason.

Lives of English Poets. Dr. Johnson.

2. Poetry is the art of expressing in melodious words thoughts which are the creations of imagination and feelings.

Chamber's Dictionary.

१. रसज्ञ रत्न, पृ० ६२।

४. चिन्तामणि, भाग १, पृ० १६२-६३।

श्रेयमयी प्रेम रचनात्मक ज्ञानधारा है।^१ यह संकल्पात्मक कृमुति जात्मा की मनन शक्ति की वह आधारण अवस्था है जो श्रेय सत्य को उसके मूलधारणत्व में सत्ता ग्रहण कर लेती है। काव्य में संकल्पात्मक-मूल कृमुति कही जा सकती है।^२ इस प्रकार प्रज्ञाद जी ने स्पष्ट रूप से उद्घोषित कर दिया कि काव्य जात्मानुभूति की मौलिक अभिव्यक्ति है।^३

कमचित्री श्रीमती महादेवी कर्मा ने 'भावना, ज्ञान और कर्म का एक तम पर मिलना'^४ ही काव्य का स्वरूप माना है।

काव्य सम्बन्धी उपर्युक्त समस्त मान्यताओं के आधार पर निष्कर्षित: यह कहा जा सकता है कि वास्तव में कविता कही है जो कवि की भावनाओं को उसी रूप में दूसरे के हृदय में चित्रित कर दे जिस रूप में वह कवि के हृदय में उदबुद्ध हुई है। इन समस्त भारतीय एवं पश्चात्य काव्य चिन्तकों एवं समीक्षकों ने काव्य के दो रूपों की परिकल्पना की है। एक, उसका ज्ञान्तरिक रूप (कृमुति) और दूसरा, वाक्य रूप (अभिव्यक्ति)। यद्यपि इन आचार्यों ने काव्य के स्वरूप और उसकी प्रक्रिया पर अनेक विचार व्यक्त करते समय कृमुति और अभिव्यक्ति की अभिन्नता को ही महत्व दिया है।

कालिदास ने वागर्थ-सम्पृक्ति का जो उदात्त रूप प्रस्तुत किया है वह काव्य में शब्द (रूप) और अर्थ (भाव) की अनन्यता को समझने के लिए पर्याप्त है। वास्तव में साहित्य का वह रूप जिसमें शब्द और भाव अनन्य रूप से सम्पृक्त रहते हैं, काव्य कहलाता है। इस प्रकार काव्य के वाक्य एवं ज्ञान्तरिक रूप अलग-अलग प्रोद्भासित होते हुए भी एक ही हैं। इन दो रूपों की स्थिति केन्द्रित भाव की स्थिति कही जा सकती है। तुलसीदास ने भी 'गिरा अर्थ जल कीचि सम कहिखत भिन्न न भिन्न'^५ वाक्य वाणी (अभिव्यक्ति) और उसके अर्थ (भाव) की अभिन्नता का समर्थन दिया है जो जल और जल की

१- काव्य, कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १७।

२- वही, पृ० १८।

३- श्रीमती महादेवी कर्मा, 'पथ के साथी', पृ० ८।

४- वागर्थविव सम्पृक्तों वागर्थसम्पत्ति कातः पितरौ वन्दे मावती परमेश्वरौ।

उत्तर के समान दोनों में गिन्न प्रतीत होते हुए भी वास्तव में एक है ।

पाश्चात्य विद्वान् क्रोचे की यह परिभाषा कि क्लृप्ति ही अभिव्यक्ति है । क्लृप्ति और अभिव्यक्ति की अभिन्नता की सिद्ध करती है । अधिकतर एक जैसे प्रक्रिया है, वह मात्र तथा अभिव्यक्ति को दो तत्वों में विभाजित न होकर भावाभिव्यक्ति का समन्वित रूप है । यह बात और है कि विवेकन की सुविधा के लिए शिल्प-महा को कम कर लिया जाता है किन्तु रचना प्रक्रिया के ये दोनों का केवल व्यावहारिक क्रौंच की दृष्टि से ही पृथक् माने या जड़े जा सकते हैं - तत्त्वतः इनकी स्थिति पृथक् नहीं है । वास्तव में काव्यवस्तु के रमणीय तत्वों का उद्घाटन शब्द-अर्थ के रमणीय सम्बन्धों के उद्घाटन द्वारा ही संभव होता है और शब्द-अर्थ में रमणीय संबन्धों का समावेश वस्तु के रमणीय तत्वों के सम्पर्क से ही होता है । तत्त्व दृष्टि से क्लृप्ति की रमणीयता और क्लृप्ति की रमणीयता का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है, किन्तु व्याख्यान विवेक के लिए उन्हें पृथक् मान लिया जाता है । अंशतः का कवन प्रमाण है -

अनुभूति रत्नकार्यमोदुत्य विवेच्यते

तुपायत्मा, तत्त्व सारंकारत्य काव्यता ।^१

जीवता क्लृप्ति और अभिव्यक्ति का समन्वित रूप है ।

कवि अपनी क्लृप्ति के लिए जिस मूर्त उपकरणों का प्रयोग करता है वह काव्य के शिल्प-महा से सम्बद्ध है । इन उपकरणों के विशिष्ट संयोजन या क्लृप्ति के मूर्तीकरण को शिल्प-विधान कहते हैं । शिल्प का सम्बन्ध सामान्यतः काव्य के रूप-महा या अङ्गिण से है जो कवि की क्लृप्ति को वाक्य प्रदान करने का सहज माध्यम कहा जाता है ।

युग-युगान्तर से कवि अपनी क्लृप्ति को अभिव्यक्त करने के लिए किसी न किसी प्रकाशन प्रणाली का वाक्य रूपांतर रहा है । यह प्रकाशन जिस सुखिपूर्ण ढंग से किया जाता रहा है उसे ही शिल्प कहा गया । अतः शिल्प शब्द उतना ही पुरातन है जितना कि काव्य । क्लृप्ति के निर्माण में जिस उपादानों

का आश्रय उसे पुरुषोत्तम बनाने के लिए लिया जाता है उन्हें ही शिल्प-मन्त्र के अंतर्गत रखते हैं ।

अधुनात्म शब्दावली में शिल्प-विधि का बोध औज़ी के "टेक्नीक" शब्द से किया जाता है "टेक्नीक" का सामान्य अर्थ है विधि, तरीका, ढंग या माध्यम किंतु काव्य के संदर्भ में शिल्प का अर्थ है भाषाभिव्यक्ति का ढंग, माध्यम एवं प्रयास, जो वृक्षगत कृत भाषा को मूर्त बनाने में सहायक होता है ।

भारतीय भाषाओं में कला और शिल्प शब्द पहले एक ही अर्थ के लिए व्यवहृत होते थे किन्तु आज शिल्प का दायर सीमित हो गया है और कला का व्यापक, क्योंकि कला जानें अन्तर जीव के सम्पूर्ण अस्तित्व को समेट लेती है और शिल्प उस अस्तित्व को साकार करने का एक कौशल मात्र रह गया है ।

काव्य के शिल्प से साधारणतया जो अर्थ ग्रहण किया जाता है वह काव्य को वाक्य के वैवाचिक विशिष्ट तत्वों का विशेष ढंग से संगुम्भन मात्र है । ये विशिष्ट तत्व कवि की अनुमति को मूर्त रूप देकर उन्हें काव्य-रूप प्रदान करने में विशेष सहायक होते हैं । इनके सम्भाव में काव्य रूप का अस्तित्व सन्दिग्ध है ।

काव्य में अनुमति की प्रधानता होती है आ अनुमति को अभिव्यक्त करने के लिए कवि के आन्तरिक सौन्दर्य-बोध को वृहत् रूप देने के प्रयत्न को ही शिल्प कहते हैं । काव्य-शिल्प कवि के द्वारा दिये गये प्रयत्नों का वह साकार रूप है जिसमें कवि अपनी सम्पूर्ण अन्तर - साधना को समेट कर वाच्य रूप देने के लिए काव्य के सौन्दर्य प्रभावों में केन्द्रीभूत कर देता है ।

प्रत्येक युग की शिल्प-विधि आवश्यकतानुसार बदलती रहती है । युग-चेतना के अरूप ही शिल्प का विधान होता है, यदि द्विवैदीयुग में नीति-काव्य का प्रचलन रहा तो छायावाद युग में क्या काव्य का और उसके बाद लोक युग अपने नाम रूप और गुण को लेकर चले रहे हैं । किंतु शिल्प की सत्ता प्रत्येक परिस्थिति में जी रही, उसका रूप भी ही बदलता रहा । शिल्प दृश्य और अदृश्य, अनुमति और अभिव्यक्ति के बीच की वह श्रृंखला है जिसके बिना

किसी भावना को व्यापित नहीं किया जा सकता ।

काव्य-शिल्प व्यक्तित्व निर्पेदा नहीं हुआ करता जबकि कवि व्यक्तित्व का सजा प्रयत्न होता है । काव्य-शिल्प की यह महत्वपूर्ण विशेषता है कि वह कवि के उत्कर्ष एवं अपकर्ष-विधायक तत्वों को स्पष्ट रूप से व्याख्यायित कर देता है । यदि कृति के सौन्दर्य में कहीं कुछ दोष जाता है तो वह तत्काय यह संकेत कर देता है, कवि के प्रयत्न में ही कहीं त्रुटि है । शिल्प वह है जो काव्य के गुण एवं दोष को नीर-दीर के सदृश सामने ला देता है और जब कवि अपने कृतित्व को दोषमुक्त कर जाकर्षक एवं शक्ति-संबर्द्ध बनाने का पूर्ण एवं सफल प्रयत्न करता है, क्योंकि काव्य कवि-त्व का मूर्तरूप है ।

काव्य-शिल्प के स्वरूप विधायक तत्व

(१) काव्य-रूप

काव्य-रूप कीही शब्द फॉर्म (Form) का हिन्दी पर्याय है । सामान्य अर्थ में रूप से किसी वस्तु के दृष्टिगत आकार का ही बोध होता है । रूप के विषय में अस्तु की यह धारणा मान्य है कि रूप किसी वस्तु के अस्तित्व का वह वाच्यन्तर कारण है जिसके द्वारा उस वस्तु के उपादान (मैटेरियल) को आकार प्राप्त होता है (मेटाफिजिक्स) । इस सिद्धान्त के अनुसार कलाकृति में भी रूप का तात्पर्य उस समस्त तत्वों से समन्वित, संघटित आकार है, जिससे उस कृति के विशिष्ट गुणों का निश्चय होता है ।^१ इस धारणा के आधार पर यह कहा जा सकता है काव्य-रूप कवि के भावामिव्यक्ति का मूर्तरूप है जिसमें उसकी सर्जनात्मक प्रश्रिया का आभास होता है । कवि जब अपने विशिष्ट सौन्दर्यानुभूतिजन्य मानस चित्रों को रंग रेशा शब्दादि के द्वारा मूर्तरूप देने का प्रयास करता है तभी उसका वाक्प्राप होता है । इस वाच्य प्रश्रिया

में कवि का सम्पूर्ण अभिव्यंजना-शिल्प वर्तमान रहता है।^१ काव्यरूप, काव्य-शिल्प का सर्वाधिक व्यापक एवं महत्वपूर्ण अंग है। इसके अन्तर्गत समस्त काव्य-विषय तथा रचयिता का व्यक्तित्व भी समाहित हो जाता है। आज काव्य रूप या काव्य विधा का प्रयोग अधिकतर काव्य के बाह्य उपकरणों के लिए ही होता है किन्तु व्यापक अर्थ में मानव जीवन की गंभीर व्याख्या इस विशिष्ट अंग के अन्तर्गत जाती है। काव्य-शिल्प के सभी अन्य उपकरण काव्य रूप के अनुकूल साहित्य में समाविष्ट होते हैं।

(२) भाषा :

भाषा काव्य-शिल्प का सर्वप्रमुख तत्व है। मानव के अभिव्यक्ति प्रकाशन का एक मात्र साधन भाषा है। भाषा के माध्यम से मानव अपने विचारों, भावनाओं तथा इच्छाओं को सम्प्रेषित करता है। काव्य-भाषा का अपना अलग वैशिष्ट्य है, क्योंकि सामान्यतः भाषा की अभिव्यक्ति कठोर-व्यापक साधारण शब्दों से भी हो जाता है, जिसे बोलचाल की भाषा या साहित्य में गद्यभाषा की संज्ञा दी जाती है किन्तु काव्य-भाषा भावपूर्ण शब्दों की रागात्मक अभिव्यक्ति है जो कविकण्ठ से स्वतः स्फुरित होकर व्यात्मक रूप में सम्मुख आती है। काव्य-भाषा का स्वरूप शब्द कोश एवं व्याकरण पर निर्भर करता है और उसके स्वरूप की साज-सज्जा शब्द मैत्री तथा अर्थ-व्यंजना से होती है।

काव्य भाषा के लिए कुन्तक ने अन्यूनानतिरिक्त शोभा-शाली शब्दार्थ की मनोहारिणी अवस्थिति^२ का होना आवश्यक माना है।

पंक्त के काव्य-भाषा सम्बन्धी विचार भी अपना महत्व रखते हैं। पंक्त के अनुसार भाषा का, और मुख्यतः कविता की भाषा का, प्राण राग है। राग ही के पंक्तों की क्वाथ उन्मुक्त उड़ान में लयमान होकर कविता

१- डा० प्रतिभा कृष्णबल : छायावाद का काव्य-शिल्प, पृ० १८।

२- साहित्यमन्योः शोभाशालितां प्रति काव्यसौ।

अन्यूनानतिरिक्तत्वमनोहारिण्यवस्थिति ॥

हिन्दी वक्रोक्ति जीवितम् ॥ ११०॥

मानव के मानव में निहित है । ————— राग जो काँ है
 मानवता, वह काँ ही है जिसे विशुद्धता में निहित वह सबकुछ है मानव
 वह पुरुष है । मानव इसके ऊपर इसमें प्रतीत वह वह मानव ही मानव है ।
 प्रतीत वह वह ही मानव, वह विशुद्ध-मानव ही ही ही ।

लौकिकता, प्रचंडता, भीषणता, उग्रता, उदासी, अज्ञात, शिन्नता आदि की भावना जगाते हैं।^१ अस्तुत योजना स्वभाव, कर्मात्म्य प्रभाव साम्य पर निर्भर करती है। प्रत्यः अस्तुत योजना साम्य के विपरीत वैषम्यमूलक भी हुना सकती है।

रूप साम्य : यह अस्तुत योजना प्रस्तुत के स्वभावोद्घाटन एवं कीर्तन के निमित्त का जाती है। इसका मुख्य आधार साम्य एवं सादृश्य है।

कर्मात्म्य : यह अस्तुत योजना प्रस्तुत के गुण उधवा धर्म की प्रकाश में लाती है इसका उच्च धर्म का साम्य होना है। काव्य में यह नितान्त आवश्यक नहीं कि रूप साम्य के लिए आकार-प्रकार में सम्पूर्ण समानता हो जैसा कर्मात्म्य के लिए गुण की पूरी समानता दोनों पदार्थों में समान रूप से हो किमान रहै।

सादृश्य विम्व-प्रतिविम्व रूप और साधर्म्य वस्तु-प्रतिवस्तु धर्म दोनों ही काव्य में भाव के प्रसार के लिए सूत्र का काम करते हैं। यदि भाव का प्रसार सादृश्य या साधर्म्य के तर्क मात्र से हो जाय तो फिर उसके पूरे आरोप की आवश्यकता नहीं।^२ प्रभाव साम्य : आधुनिक काव्य में प्रभाव साम्य पर विशेष बल दिया गया है। यहाँ पर रूप साम्य और कर्मात्म्य को गौण स्थान दिया गया है क्योंकि कृद्व पर पड़े तत्त्वन्वय प्रभाव जो काव्य में निहित करके उस प्रतीति को सरल बनाया गया है। प्रभाव साम्य में प्रस्तुत अस्तुत भिन्न एक रूप हो जाते हैं। वैषम्यमूलक अस्तुत योजना का कार्य काव्य में रूप, रंग, जाति, गुण, द्रव्य, क्रिया, शक्ति एवं स्वभाव के विरोध द्वारा प्रभाव को तीव्र बनाना है। हिन्दी साहित्य के काव्य जगत में कवि अपने भावाभिव्यक्ति को प्रस्तुत रूप में न स्पष्ट करके अस्तुत रूप में ही करते हैं। इससे काव्य के अभिव्यक्ताशित्य में सौन्दर्य वृद्धि होती है और इस कारण यह काव्य का अनिवार्य तत्व सिद्ध होता है।

(क) विम्व-विमान - भारतीय काव्य शास्त्र में विम्व शब्द का चमत्कार जोक स्थलों पर मिलता है किन्तु आधुनिक हिन्दी काव्य में विम्व शब्द औज़ी के इमेज (Image) शब्द के अर्थ में ग्रहण किया जाता है। इमेज का अर्थ प्रत्यः

१- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास सं० सं० ११० पृ० ६१७।

२- लक्ष्मीनारायण सुधाशु : काव्य में अभिव्यक्तावाद, पृ० ६७।

चित्ररूप, प्रतिबिम्बित रूप, प्रतिबिम्बित रूप, मूर्त रूप जादि लिया जाता है। इन बातों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि बिम्ब हृदय में स्थित अक्षय भावों को कलुषा जल में मूर्त रूप प्रदान करते हैं।^१ बिम्ब एक प्रकार का चित्र है जो किसी पदार्थ के साथ विभिन्न दृष्टियों के सम्पर्क में प्रमाता के चित्र में उद्बुद्ध हो जाता है।^२ भारतीय एवं पारश्चात्य वाङ्मय में बिम्ब को अभिव्यञ्जना शिल्प का प्रमुख प्राप्ति मानते हैं। बिम्ब भावार्थ को स्पष्ट करने के साथ-साथ उसके मौखिक वृत्ति में महत्व होते हैं। इस प्रकार समस्त काव्य मानव ज्ञान प्रकृति का बिम्ब है।^३

(ग) कृतार्थ - उक्ति की कृता अभिव्यञ्जना शक्ति में वैचित्र्य उत्पन्न करने काव्य में मौखिक की सृष्टि करती है। काव्य में कृता को प्रधानता देते हुए आचार्य कुन्तक ने कहा कि प्रसिद्ध कथन से भिन्न प्रकार की विचित्र वर्णन ऐसी ही कृतार्थ है। यह कैसी है? वैदग्ध्यपूर्ण ऐसी कृता उक्ति ही कृतार्थ है। वैदग्ध्य का अर्थ है विदग्धता, कविकर्तृ कौशल, जानी मँगिया या शोभा उसके द्वारा आ पर वाचित उक्ति। विचित्र अभिप्राय का नाम ही कृतार्थ है।^४ अर्थात् शब्द और अर्थ की यह स्वामाकि कृता -विच्छति ज्ञान और भावना का सृजन करती है।^५ कुन्तक के वाक्य के आधार पर यह कहा जा सकता है कि साधारण कथन से भिन्न एक विचित्र वर्णन ऐसी ही कृतार्थ है। डा० नौन्ड ने भी कुन्तक की उक्ति की कृता को खूब कौशल और काव्य मौखिक के लिए आवश्यक बताया है। अतएव अभिधात्मक वाक्य से भिन्न कृतार्थपूर्ण ज्ञान काव्य सृष्टि का उपादान तत्व है।

(घ) छन्द - मात्रा, वर्ण, यति-गति तथा गमतापूर्ण अन्त से नियोजित

१- डा० नौन्ड : काव्य बिम्ब, पृ० ५।

२- Poetry is the image of man and nature : Wordsworth : English Critical Essay, p. 14.

३- कृतार्थ: प्रसिद्धाभिधानव्यतिरेकणी विचित्रैवाभिप्राय। की दृष्टी, वैदग्ध्य मँगियाति:। वैदग्ध्य विदग्ध भाव: कविकर्तृकौशल, तस्य मँगि विच्छति: तथा मँगियाति:। विचित्रैवाभिप्राय कृतार्थकतिरित्युच्यते।
कुन्तक: कृतार्थकतिरित्युच्यते, प्रथमोन्मेष, कारिका १०, भाष्य

पद रचना को शब्द-रन्ध्रे हैं। इसी कविता का शब्द के साथ की होने की बात स्पष्ट हो जाती है। कविता में शब्द योजना स्वतंत्र रूप में नहीं होती क्योंकि लय-बन्धन आ पद आता रहता है। कविता का शब्द एक दूसरे से गुंथे रहते हैं इस साथ की बात की इन पंक्तियों में की देखा जा सकता है - "कविता तथा शब्द के बीच बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है। कविता हमारे प्राणों का प्रतिरूप है, वह हृत्कम्पन, कविता का सम्भाव ही शब्द में व्यक्त होता है।" यही कारण शब्द काव्य शिल्प का सर्वाधिक महत्वपूर्ण हो माना जाता है। कविता में उत्कृष्ट मानवीय भावों को रागात्मक रूप में शब्दोद्धा माणा के माध्यम से व्यक्त किया जाता है। काव्य "रागात्मक अभिव्यक्ति" है और का रागात्मक अभिव्यक्ति का तात्पर्य काव्य में आत्मिक शब्द के माध्यम से संभव होता है।

काव्य-शिल्प का उद्देश्य पर बड़ा है छवि-चित्रों के सृजन है जो अपनी जगहों से खोड़ों नेत्रों को चलावाये कर देता है। कवि अपने मानसिक चित्रों और हृदयगत भावनाओं को उचित की वस्तुता के साथ क्रमबद्ध योजना का सहारा लेकर किता कल्प के माध्यम से शब्दों और शब्दों में बाँधकर हृदयस्पर्शी आत्मिक भाषा में उपस्थित कर उसे काव्य का रूप देता है। यही पर काव्य शिल्पी कवि के चतुर्थ-मूर्ति कौशल का परिचय भी प्राप्त होता है।

लघुयाय - २

प्रसाद का और निराला का युग

- (क) राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक तथा धार्मिक परिस्थितियाँ.
- (ख) काव्यगत प्रवृत्तियाँ

प्रायः और निराशा का युग

(क) राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक तथा धार्मिक परिस्थितियाँ -

महाकवि काव्य के युग में दुर्गम भावों विचारों एवं तबेलाओं से प्रभावित होता युग शास्त्रक तत्त्वों को ऐसे कलात्मक ढंग से चित्रित करता है जिनमें दृढपक्षी शक्ति आ जाती है। ऐसा साहित्य मान जनार्जन का साधन नहीं होता बल्कि वह जीवों के लिए आदर्श भी प्रस्तुत करता है। साहित्य की रचना किसी एक युग विशेष में ही होती है, किन्तु अपनी वर्णनात्मक शक्ति उसे युग युगान्तर का बना देती है। काव्यानुशीलन के साथ कवि व्यक्तित्व एवं तत्कालीन परिस्थितियों को भी ध्यान में रखा जा सकता है। कवि की रचना को युग जीवों के परिपार्श्व में देखा साहित्यिक मूल्यों को संकलन प्रदान करता है। यह निश्चित है कि जीवन्त साहित्य अपने युग की प्रबुद्ध चेतना के परिप्रेक्ष्य में मूल्यों का निर्माण करता है। युग की सांस्कृतिक चेतना ही कवि को नवीन मूल्यों के युग के लिए प्रेरित करती है। काव्य का प्रशान्त युग ज्ञान जीवन के स्थूल व्यापारों या घटनाओं के स्थूल वाक्यों की अपेक्षा उनकी मूल सत्ता में व्याप्त सूक्ष्म चेतना से अधिक प्रभावित होता है, क्योंकि काव्य घटनाओं या व्यापारों का प्रभाव मात्र नहीं है। कवि सामाजिक जीवन से प्रभावित होता है, प्रभाव के साथ ही वह उन तत्त्वों को अपने समग्र व्यक्तित्व का अंग बनाता है, अपनी उद्भावना शक्ति के माध्यम से अपनी अनुभूति को रूप प्रदान करता है। तात्पर्य यह है कि वह विभिन्न व्यापारों एवं विभिन्न प्रभावों को एक सम्पूर्ण ईकाई में ग्रहण कर उन्हें कलात्मक सौष्ठव की मूमि पर प्रतिष्ठित करता है।^१

युग चेतना कवि जहाँ अपने काव्य में सामाजिक परिस्थिति तथा राष्ट्र की प्रबुद्ध चेतनधारों को ध्यान देते हैं वहाँ युग के सामाजिक जीवन को भी बड़ी तन्मयता के साथ व्यक्त करते हैं। साहित्य जीवन की विविध

प्रकार की प्रवृत्तियों का सुनिश्चित और भावावेष्टित प्रतिकूलन है। साहित्यिक सर्जन की मूल प्रवृत्ति का परिस्थिति, ऐतिहासिक परम्परा, कला के दृष्टिकोण तथा वायित्व आदि से प्रभावित होती है और इन प्रभावों में देशकाल, सम्प्रादाय एवं संस्कृति के समस्त उपादानों का योग रहता है। वस्तुतः जीवन पर व्यापक प्रभाव डालनेवाले जैसे तत्त्व साहित्य-सर्जन का भी नियमन करते हैं जीवन और साहित्य की यह घनिष्ठ परम्परा युगों से चली जा रही है। ----- तबेदनशील साहित्य दृष्टा अपने युग की महत्वपूर्ण स्थितियों का आकलन करता है तथा वह उसकी विशेष सन्तानताओं की ओर भी संकेत करता है।^१ उस दृष्टि से यदि हिन्दी के दो पुराणा कवि जयशंकर प्रसाद और सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' के कलात्मक सौन्दर्य पर दृष्टिपात करते हैं तो विदित होता है कि दोनों कवियों का न केवल एवं मस्तिष्क ऐसे काव्य का निर्माण करने को बाहुल्य हो उठा था जो राजनीतिक, सामाजिक, जातीय-संबंधात्मिक बैद्धियों से मुक्त हो स्वच्छंद भावभूमि पर प्रतिष्ठित हो सके। नव जाग्रत राष्ट्र में उद्भासित नवचैतना को जन-मानस में प्रसारित करने के लिए उन दोनों मेधावी कवियों ने छंद-काव्य प्रणाली को उखाड़कर स्वतंत्र अभिव्यक्ति प्रणाली का निर्माण किया। अतः कवियों का कला सुख रुढ़िवादिता एवं मृतप्राय संकीर्ण विचारों की गली से निकलकर स्वनिर्मित स्वच्छंद पथों पर विचरण करने लगा। इन क्रांत-दृष्टा कवियों ने समाज की विद्रूपताओं, कटुताओं और कुत्सित भावनाओं को पाश से देखा-परखा और कर्ममान को बर्तीत के माध्यम से ध्वस्त कर जनमानस को वर्तमान के सत्य से अवगत कराया। निराला ने तो कहीं-कहीं समाज की कटुता एवं निष्ठुरता को व्यंग्यात्मक ढंग से उलकारा भी है। वास्तव में 'निराला' का जीवन 'प्रसाद' की तुलना में अधिक संघर्षपूर्ण रहा इसीलिए उनके काव्य में समाज की विविधता अधिक मुखर हो उठी है। किन्तु जीवन सम्बन्धी किंतु दृष्टिकोण के स्थान पर वैयक्तिक स्वातंत्र्यवादी दृष्टि-कोण, परम्परागत जड़ काव्य-तत्त्वों के स्थान पर नवीन सौन्दर्य बोध, स्थिर मान्यताओं के स्थान पर गतिशील मान्यताओं तथा युग-परिवर्तन के तत्कालिक

१- डा० प्रेमशंकर : काव्य की वाधुनिक प्रवृत्तियाँ, जालौका २५ काव्यालोका विशेषांक, पृ० २६६।

उच्छृंखल प्रतिमानों के स्थान पर दृढस्मृती भावों की प्रशस्त भूमिका की स्थापना के लिए दोनों कवि समान रूप से सचेष्ट रहे हैं। ये दोनों ही युग दृष्टा कवि थे। दोनों ही समाजवादी राष्ट्रीय चेतना से सम्पन्न थे। जहाँ से दोनों में जीवना-नुभव की वास्तविकता, व्यापकता एवं गहराई है। सुदृढ सामाजिक भावों को ठाठ करने में जो पद्ययोजना अक्षराला हो रही थी उसके लिए नवीन शैली तथा वाक्य विन्यास की प्रतिष्ठापना में दोनों अपनी-अपनी दृष्टि से योगदान दे रहे थे तथापि अनेक स्थलों पर उनके चिंतन की ही नहीं शिल्प विषयक भिन्नता भी लक्षित होती है, जिसका निरूपण प्रकरण क्रौञ्च में किया जाएगा। दोनों कवियों के काव्य शिल्प में तार्तम्य देखने से पूर्व उनके कृतित्व को उच्चाहित करनेवाली तदुत्पत्ति परिस्थितियों का विवेक आवश्यक है। ये सामाजिक, धार्मिक, वार्षिक स्थितियाँ कवि के संपूर्ण कृतित्व को समझने में सहायक होती हैं। कवि की मान्यताओं, बादलों और जीका मूल्यों में किसी न किसी रूप से युग चेतना का स्वर अवलम्बित रहता है चाहे कवि परंपरावादी हो, चाहे पुरातनता का विद्रोही। अतः उनका प्रमाणांकित करनेवाली युग दशावस्था पर एक दृष्टि डालना अनिवार्य है।

‘प्रसाद’ और निराला का वार्षिकीय जिस युग में हुआ वह राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक एवं सांस्कृतिक परिवर्तनों का युग था। उस समय की प्रगति एवं नवीन चेतना के परिणामस्वरूप सतीशदासों ने उस युग को नव जागरण, सुधारवादी तथा पुनरुत्थान युग की संज्ञा दी। भारत में नवजागरण की भावना तभी से फैलाई पड़ती है जब से भारतीयों ने अंग्रेजों के शासन और तत्कालीन रूढ़िवादिता के विरुद्ध आवाज उठाई। ऐतिहासिक मुगल-दरबारों की फिदागिरी और वैदेशी सामन्तशाही वातावरण का लाभ उठाकर अंग्रेज भारत के शासनाधिकारी बन बैठे थे और धीरे-धीरे देश ईस्ट इंडिया कम्पनी के आधीन हो गया था। कम्पनी ने देश में राजनीतिक शान्ति तो बड़ी कुशलता से स्थापित की किन्तु देशवासियों को वार्षिक संकट में डाल दिया। पहले तो भारतीयों ने अंग्रेजों को अपना हितैषी समझ कर उनका स्वागत किया किन्तु बाद में कस्तुर-स्थिति का भान होने पर उन्होंने विदेशी व्यापारियों का जम कर विरोध किया। तात्या टोपे, महारानी लक्ष्मीबाई, बखीमुल्ला खाँ, राजा कुंवर सिंह, सरदार

भात सिंह, चन्द्र शेखर वाजापेडि आदि अमर शहीदों ने इस मोर्चे पर जान गवानी । १८५७ का यह युद्ध राष्ट्रीय पैतृता की जागृति का प्रथम चरण कहा जा सकता है । यद्यपि अंग्रेजों के क्रूर दान-क्रूर और कुछ विश्वासघाती भारतीय सामन्तों के उस और मिल जाने से स्वतन्त्रता प्राप्ति का यह प्रयास असफल रहा तथापि इस स्वतन्त्रता संग्राम से मदान्ध अंग्रेज उत्पाचारी सजा अवश्य हो गए और उस बात को अच्छी तरह समझ गए कि भारतीयों पर शासन करना एक दुस्तर कार्य है । इसके लिए अब उन्होंने कूटनीति अपनाई । भारतीयों के समस्त अंग्रेजी सम्पत्ता - संस्कृति, साहित्य और भाषा आदि को श्रेष्ठ तथा भारतीय भाषा-साहित्य और संस्कृति को ऐतद् रूप देकर भारतीयों का मनोबल तोड़ने का उपक्रम किया । उन्होंने अंग्रेजी भाषा के माध्यम से भारतीयों में यूरोपीय शिक्षा का प्रचार प्रारंभ कर दिया । अंग्रेजी पढ़े लिखे लोगों को सरकारी कार्यों में प्राथमिकता दी जाने लगी । यह अंग्रेजी भाषा अब व्यावसायिक रूप धारण करने लगी । साथ ही एक लाभ भी हुआ और वह यह कि ब्रिटिश सरकार द्वारा जिस नवीन शिक्षा का समुदाय किया गया था, उसमें ज्ञान-विज्ञान, चिकित्साशास्त्र, उद्योग आदि की शिक्षा को भी स्थान दिया गया था जिससे भारत में बड़ी संख्या में ऐसे पुरोहित उत्पन्न हुए : तैयार हो गये थे, जो देश की भौतिक, वैज्ञानिक उन्नति व लोक-जागृति सम्बन्धी कार्यों के लिए समर्थ थे ।^१ इसका परिणाम यह हुआ कि प्रबुद्ध एवं वैश्व मूल भारतीय स्वदेश के लुप्त गरिब की ओर आकृष्ट हुए । अंग्रेजी शिक्षा का जो जस्व अंग्रेजों ने अपनी स्वार्थ-सिद्धि के लिए कहा था, वह उलटकर उन्हीं के मर्म स्थान पर जा लगा । अंग्रेजों की दासता एवं पराधीनता में रहने के कारण भारतीय संस्कृति तथा धर्म का बहुत कुछ ह्रास भी हो चुका था किन्तु अंग्रेजी जीका पद्धति के नग्न रूप को देखकर विश्व के स्वतन्त्र राष्ट्रीय सम्माननीय स्थान प्राप्त करने के लिए संघर्षशील भारत जागृत हो उठा और शिक्षित समाज ने यह निश्चय किया कि स्वतन्त्रता प्राप्ति के लिए सर्वप्रथम सांस्कृतिक सुधार करना ही उचित रहेगा ।

उपरोक्त उद्देश्य की सिद्धि के लिए अनेक ठोस कदम उठाए

गर । सर्वप्रथम राजा राम मोहन राय के नेतृत्व में सन् १८२८ ई० में ब्रह्म-समाज की स्थापना हुई ।^१ यूरोप के सम्पर्क से जैसे-जैसे भारत में नयी मानका का जन्म हो रहा था वैसे ही हिन्दू धर्म भी नया रूप ले रहा था । ब्रह्म-समाज उसी अभिनव हिन्दुत्व का एक नया रूप था । उसने मूर्तिपूजा का बहिष्कार किया, अवतारों का खण्डन किया और लोगों का ध्यान उस निराकार, निर्विकार, एक ब्रह्म की ओर आकृष्ट किया जिसका निरूपण वेदान्त में हुआ है । किन्तु ब्रह्म-समाज की इससे भी बड़ी विशेषता यह थी कि वह सभी धर्मों के प्रति सहानुभूति-परक और उदार था ।^२ इस संस्था के द्वारा किये गए सुधारों ने तत्कालीन समाज की विकृतियों के प्रति जनता में विद्रोह की भावना उत्पन्न की । ब्रह्म समाज ने अन्तर्राष्ट्रीयता की भावना भी उत्पन्न की । इसने धर्म और समाज के परिष्कार की भावना से शिक्षा पर विशेष बल देते हुए समाज में फैली अज्ञान एवं सुकीर्णता को दूर करने का बटूट प्रयत्न किया । बाल-विवाह तथा सती-प्रथा का विरोध वह इसके सामाजिक सुधार का प्रमुख स्वर था । सामाजिक दृष्टि से ही नहीं धार्मिक दृष्टि से भी ब्रह्म-समाज के कार्य महत्वपूर्ण रहे हैं । सब से महत्व की बात यह है कि राजा राममोहन राय ने जिस हिन्दू धर्म की स्थापना समाज में करनी चाही उसे विविध धर्मों के तुलनात्मक अध्ययन के आधार पर निर्मित किया था ।^३ ब्रह्म-समाज की स्थापना के पश्चात् कुछ समय के लिए अंग्रेजों के ईसाई धर्म का स्वर मंद पड़ गया था ।^४ राजा राममोहन राय का ब्रह्म समाज आध्यात्मिक क्षेत्र में पश्चिम के सामने भारतीय महत्ता का उद्घोषक था । १८५७ में केशवचन्द्र सेन ने ब्रह्म-समाज में सम्मिलित होकर इसका नेतृत्व ग्रहण किया और तब इस सामाजिक संस्था में एक बार पुनः नवीन स्फूर्ति और उत्साह का संचार हुआ । केशवचन्द्र सेन के नेतृत्व में ब्रह्म-समाज ने बहुत उन्नति की, किन्तु

१- दिनकर : भारतीय संस्कृति के चार अध्याय ६, पृ० ४५१ ।

२- He was perhaps the first earnest minded investigator of the science of comparative religion that the world has produced,

Jawahar Lal Nehru - The Discovery of India, p.315.

३- डा० कैसरी नारायण शुक्ल : आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक श्रोत ,

पृ० ३७ ।

कुछ समय बाद कैवेंड्र नाथ टैगोर से मतभेद हो जाने के कारण इस संगठित संस्था के दो बल हो गए। एक जाति-ब्रह्म-समाज, दूसरा प्रातिशील-ब्रह्म-समाज ।

जर्म और समाज सुधार का जो जाल्मोहन राजा राममोहन राय ने शुरू किया और कैथेब बन्धु सेन के नेतृत्व में प्रलम्बित हुआ उसी से प्रभावित होकर महाराष्ट्र में १८६७ ई० में एक नई संस्था "प्राथीना समाज" की स्थापना हुई, जिसके प्रधान नेता परसिदा महादेव गोविन्द रानाडे थे । भारतीय-संस्कृति के उत्थान की दिशा में यह दूसरा ठोस कदम था । महाराष्ट्र के लोग हिन्दू धर्म में बहुत विश्वास रखते थे और इस कारण से ब्रह्म-समाज की नवीन सुधारवादी नीति को देखते हुए वे उसके अनुयायी नहीं हो सके । समाज में सुधार करने के लिए इन लोगों ने "दलितोद्धार-मिश्र" भी स्थापित किया । प्राथीना-समाज ने अज्ञातोद्धार, जाति-भेद-निवारण, अन्तर्जातीय-विवाह, विधवा-विवाह तथा स्त्री-शिक्षा आदि पर विशेष बल दिया और लोक-अनायासों, विधवा-श्रमा तथा स्थितों के लिए पाठशालाओं की स्थापना की । ये लोग हिन्दू-समाज में सुधार करना चाहते थे, हिन्दू धर्म में नहीं । हिन्दू-धर्म के सिद्धांतों के विषय में किसी प्रकार का परिवर्तन करने व उनमें संशोधन करने की आवश्यकता "प्राथीना-समाज" के सदस्यों को अनुभव नहीं होती थी । उनका ध्यान हिन्दुओं की सामाजिक कुुरीतियों को दूर करने पर ही केन्द्रित था ।^१

उन्नीसवीं शताब्दी में जिन विविध जाल्मोहनों का सूत्रपात हुआ उनमें १८७५ ई० में स्वामी दयानन्द सरस्वती द्वारा स्थापित "आर्य समाज" का स्थान सब से अधिक महत्त्व का है । जागरूक भारतीय नागरिकों के द्वारा अपने पूर्वजित लक्ष्य की सिद्धि के लिए उठाया गया यह तीसरा ठोस कदम था और निःसंदेह अत्यन्त-शक्तिशाली था । उसी भारत में स्वामी दयानन्द ने भारत के सांस्कृतिक पुनरुत्थान की दृष्टि से समाज सुधार का गुरुत्वर कार्य उसी भाँति आरम्भ किया जिस भाँति बंगाल में राजा राममोहन राय ने

रिखा था । इस संस्था ने एक जाति, एक धर्म, एक संस्कृति की स्थापना पर विशेष बल दिया । आर्य समाज ने मूलवैदिक धर्म को महत्त्व देते हुए मूर्तिपूजा, विविध कर्मकाण्ड और विकारग्रस्त धर्म-विधानों का खण्डन किया । उसने जाति-भेद को समाज का एक विकृत रूप घोषित करते हुए ऊँच-नीच, सुखा-दुःख के भेद-माप को मिटाने का पूर्ण प्रयास किया । इस संस्था द्वारा यह भी घोषित किया गया कि हिन्दू-धर्म ने वह परित-पावनी शक्ति प्राचीन समय से ही विद्यमान रही है जिसने विदेशी या विचरि जाति को अपना कर उदारता का उदाहरण रखा है । अतः आर्य-समाज ने विविध भलाकड़म्बियों एवं धमनियायियों को आर्य समाज धर्म का अनुयायी बनाया । जन्म के स्थान पर धर्म का सिद्धांत मानकर उन्होंने वर्ण भेद का विरोध किया । मूर्ति पूजा का विरोध उसी समाज की द्वारा कीषता थी ।^१ आर्य-समाज की प्रमुख मान्यता यह थी कि ईश्वर एक है और सब को निराकार ब्रह्म की उपासना करना चाहिए । उसकी प्रतिमा बनाकर उस पर वर्ध्न बढ़ाना बाढम्बर है । आर्य-समाज ने एक ईश्वर की प्रतिष्ठा द्वारा अनेक मतमतान्तरों के फगड़ों को मिटाने का प्रयास और एकता के बीज का बोध किया । विधवा-विवाह का समर्थन, बाल-विवाह का विरोध, बहूतोंद्वारा जादि उनके समाज-सुधार सम्बन्धी आन्दोलन की मुख्य विशेषताएँ थीं ।^२ इस प्रकार भारतीय एवं सांस्कृतिक आधार पर मौलिकता का मुट पैले हुए स्वामी क्यानन्द ने अनेक सामाजिक, धार्मिक एवं राजनीतिक सुधार किये । देश की दुर्दशा से प्रवित होकर भारत को स्वराज्य प्राप्य करने के लिए प्रथम स्वर क्यानन्द ने ही निःसृत किया था । तद्विधौ तक विदेशी और विचरि लोगों के शासन ने रहने के कारण हिन्दू जनता में हीन भावना जा गई थी । क्यानन्द ने उनका ध्यान हिन्दू जाति और आर्य-धर्म के प्राचीन गौरव की ओर आकृष्ट करके उसमें नई स्फूर्ति का संचार किया और उसमें एक बार फिर अपनी लुप्त गौरव को प्राप्त करने की आकांक्षा उत्पन्न की । इस प्रकार स्वामी क्यानन्द ने वेदों के माध्यम से देश-भक्ति एवं राष्ट्रीयता की भावना को पुनः

१- डा० कैरी नारायण शुक्ल : आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक प्रोत, पृ० ४८ ।

२- वही, पृ० ४६ ।

जाग्रत करने के लिए अंग्रेजी भाषा के स्थान पर हिन्दी भाषा को महत्त्व दिया। उन्होंने वेद का जो अनुवाद किया उससे वह भाव निःसृत हुए जिन्हें उच्चता, प्रेरणा, स्वता सत्त्वा और उल्लास आदि की प्रसूता थी। 'सत्यार्थ-प्रकाश' की रचना कर स्वामी जी ने अपने विचारों को प्रकट किया। वास्तव में, स्वामी दयानन्द से आर्य समाज का उद्देश्य समूचे राष्ट्र में एक सामान्य धर्म और संस्कृति की प्रतिष्ठापना करना था।¹

उसी समय भारत की जोई हुई चेतना को पुनः जाग्रत करने के लिए बंगाल में स्वामी रामकृष्ण परमहंस (१८३४-१८८६) का प्रादुर्भाव हुआ। रामकृष्ण ने उन धार्मिक तथ्यों को जो अब तक बौद्धिक एवं तार्किक अनुमान पर आधारित थे, अनुभूति के जल पर सब के सामने उपस्थित किया। निवृत्ति मार्ग द्वारा प्राप्त वैयक्तिक मोक्ष की उपेक्षा कर उन्होंने प्रवृत्ति मार्ग के माध्यम से सामान्य-जन की सेवा को अधिक महत्वपूर्ण बताया। स्वामी रामकृष्ण के त्याग, पवित्र आदर्शों एवं अध्यात्म चिंतन से प्रभावित होकर स्वामी विवेकानन्द (सन् १८६३-१९०२) ने उनकी अनुभूतियों एवं उपदेशों को देश-विदेश में प्रसारित करने का महत्वपूर्ण कार्य किया। इस प्रकार विवेकानन्द ने स्वामी जी के अनुभूतिपूरक अध्यात्मिक विचारों को व्यावहारिक रूप प्रदान किया। जाफ़ी हिन्दू धर्म को नवजीव से अनुप्राणित किया, पाश्चात्य देशों को वैदान्त के सत्य से अवगत किया तथा विश्व-विख्यात 'रामकृष्ण मिशन' की स्थापना कर 'आत्मतो-मोक्षाय ज्ञात्ताय च' के उच्च आदर्श के अनुसार सेवा के महत्त्व को प्रचारित किया।² विवेकानन्द ने भारत की अशिक्षित एवं पददलित जनता की सेवा करना तथा उसकी वर्तमान स्थिति को समुन्नत बनाना अपना प्रमुख कर्तव्य समझा। तत्कालीन भारत को ऐसे दर्शन और दिशा-निर्देश की आवश्यकता थी जो जीवन के प्रति प्रवृत्ति, कर्मठता और लोक सेवा का संदेश देकर देश और समाज

1. "..... his Arya Samaj aimed at the creation of an Indian Nation by establishing a common religion and culture all over India".

Dr. R. C. Majumdar, Three Phases of India's Struggle for freedom. p. 22.

का रित कर सके । यह कार्य स्वामी विवेकानन्द के व्यावहारिक और कर्म वेदान्त ने किया ।^१ वेद को उन्होंने समस्त आध्यात्मिक ज्ञान का स्रोत मानकर अद्वैतवाद को कर्म-जीका ने परिणित किया ।^२ ईश्वर एक है, पर एक होते हुए भी वह अपने को नानात्मक रूपों में अभिव्यक्त करता है, उसकी उपासना सगुण एवं निर्गुण दोनों रूपों से की जा सकती है । शिक्षाओं की विश्व कर्म परिषद् (पार्लियामेण्ट ऑफ रिलिजन्स, १८६३) में पहुँचकर स्वामी जी ने भारतीय अध्यात्म ज्ञान पर जो समुत्तम वाक्यान्त दिया उससे विश्व के सभी धर्मावलम्बी चकित हो उठे और इस सन्ध्याही बालक को अद्भुत ज्ञान प्रसारण - दामता को देखकर दंग रह गए । विवेकानन्द ने अमेरिका में रहकर वहाँ के लोगों में भी भारतीय धर्म के प्रति श्रद्धा एवं आदर उत्पन्न किया । स्वामी विवेकानन्द और उनके गुरु मार्ग स्वामी अभेदानन्द वादि के प्रचार द्वारा हमारे भारत में, विशेषकर दक्षिण भारत में महान् राष्ट्रीय, अंतर्राष्ट्रीय तथा सांस्कृतिक चेतना का पुनर्जागरण हो सका । वास्तव में निवृत्ति से प्रवृत्ति की ओर जानेवाला दार्शनिक संक्रमण और निर्मलतापूर्वक राष्ट्रीय चेतना का जन-मानस में जागरण स्वामी विवेकानन्द का अद्भुत और युगानुरूप सफल प्रयास था । अतः यह कहना नितांत समीचीन है कि विवेकानन्द के उपदेशों से ही भारतवासी अपने पतन की गहराई माप सके ; अपने शारीरिक हा । और आधिभौतिक विनाश, अपनी क्रिया-विमुक्तता और आलस्य तथा अपने पौरुष के भयानक हास को पहचान सके । विवेकानन्द की वाणी में ही सांस्कृतिक राष्ट्रीयता का जन्म हुआ एवं लोगों में अपने भविष्य के प्रति उज्ज्वल आशा संचारित हुई ।^३ उन्होंने मनुष्य की स्वतंत्रता और समानता पर बल देते हुए विचार और कर्म की स्वतंत्रता को मानक-विकास और उसके उचित जीका-यापन के लिए आवश्यक बताया । उन्होंने आत्मानुभूति के साथ प्रजासत्तीय आदर्श , विश्व बंधुत्व की पावना तथा पश्चिमीय वैज्ञानिक

१- काव्य कर्म : निराला , काव्य और व्यक्तित्व , पृ० १८

२- (अनु०) निराला : भारत में विवेकानन्द, पृ० ४५८

३- दिनकर : संस्कृति के चार अध्याय , पृ० ५०६

जैन जी भारतीय अध्यात्मवाद के साथ सम्मिलित कर (व्याप्त पूर्व और
परिष्कृत के सम्मिश्रण से) मानव के सर्वोत्कृष्ट रूप को व्याख्यापित किया ।
उन्होंने मानव हृदय में व्याप्त संकीर्ण प्रवृत्तियों का लण्डन कर विश्वबोधुत्व की
स्थापना पर विशेष बल दिया ।¹ तत्कालीन विकृत परिस्थितियों में राष्ट्रीय
स्तर पर ही नहीं बल्कि अंतर्राष्ट्रीय स्तर पर विश्वमानव तथा विश्वधर्म की
स्थापना का प्रयास कर विवेकानन्द ने नवजागरण में अपना विशिष्ट योगदान
दिया।

लंदन में स्वामी जी के उपदेशों से प्रभावित श्री सिस्टर
निवेदिता सन् १८६८ ई० में भारतवर्ष आ गयी । विवेकानन्द ने बतौर दूर मार्ग पर
चलकर उन्होंने मानव सेवा के लिए अपना सर्वस्व जीका जर्फा कर दिया ।
स्वामी जी के उपदेश को ग्रहणकर निष्ठा तथा सेवा परा ग्राता की भावना के
साथ सिस्टर निवेदिता ने भारत के उत्थान में अपना योगदान दिया । जमानत
पर विजापाने की इनमें तद्भुत क्षमता भी थी । अपने कर्मठ व्यक्तित्व से सिस्टर
निवेदिता ने सब को प्रभावित कर लिया था ।² श्री गुरुदेव के चरणों में संपूर्ण
रूप से आत्म-समर्पण कर उन्होंने स्त्री शिक्षा के विस्तार के लिए अपनी सारी
शक्ति लगा दी ।³

भारत की शिक्षित जनता के बीच राष्ट्रीय जेतना को
जागृत करने में श्रीमती एनी बेसेन्ट का नाम भी जाता है । मदाम कावत्सकी
और कर्ल बाल्फोर्ट द्वारा सन् १८७७ में अमेरिका में स्थापित की गई फिजिओफिकल
सोसाइटी के प्रचारकों ने भारत के जोक धर्म से सम्पर्क स्थापित करना चाहा और
एक दो बार भारत आए भी किन्तु उन्हें यहाँ अधिक सफलता नहीं मिल सकी थी ।
१८६३ में जब श्रीमती एनी बेसेन्ट ने भारतीय उत्थान की भावना से भारत में

1. Liberty of thought and action is the only condition
of life, of growth and well being ... He wanted to
combine western progress with India's spiritual back-
ground..... Progressively, Vivekanandha grew more
international in out look the solution of any
problem can never be attained on racial or national
or narrow grounds.

Jawahar Lal Nehru - The Discovery of India.p. 340.

रखकर विचारोपार्जित बान्धोला का संवाजन शुरू किया, तो इसकी वजह बहुत लोग बाधित हुए। उस संस्था के द्वारा श्रीमती एनी बेसेन्ट ने स्वराज्य बान्धोला में भी सहभागिता की। भारत के प्रति उनकी बटूट निष्ठा तथा सदानुमति देखकर ही राष्ट्रीय महासभा (इंडियन नेशनल कांग्रेस) के अध्यक्ष पद से सुसम्मिलित किया गया। श्रीमती बेसेन्ट का राष्ट्रीय जीवन के साथ ही धार्मिक जीवन में भी योगदान रहा है। उनके प्रचार का प्रभाव भारत की शिक्षित जनता पर अपेक्षाकृत अधिक पड़ा। पिछले परिणाम स्वरूप पढ़े लिखे समाज में अपने देश की प्राचीन संस्कृति के प्रति सम्मान, देश प्रेम तथा धार्मिक महिष्णुता की भावना जागृत हुई।¹ अपने सिद्धांतों के साथ भारत के प्राचीन धर्म की महिमा का समन्वय कर उन्होंने अपने मत को लोकप्रिय बनाने में सफलता प्राप्त की। भारतीयों में राष्ट्रीय भावना को जागृत करने का श्रेय उनकी इसी सोसाइटी को है।²

इस प्रकार इन सांस्कृतिक संस्थाओं ने धार्मिक तथा सामाजिक क्षेत्र में हिन्दुओं को जागृत किया। इन सांस्कृतिक बान्धोलों के प्रतिफल स्वरूप भारतीयों में आत्म विश्वास, कार्य परायणता, मानका, विश्वबन्धुत्व की भावना, विदेशी सत्ता के प्रति जाग्रोश, पश्चात्त्य साहित्य तथा वैज्ञानिक शिक्षा के अन्तर्गत भी अपने देश के वादों और नैतिक किंवदन्तियों के प्रति वास्थावादि दृढ़ भावों की उत्पत्ति हुई। इन संस्थाओं के सम्पर्क में आकर भारतीयों ने अपनी सुप्त भावना को पुनः जागृत किया। वास्तव में ये समस्त बान्धोला पुनरुत्थानवादी थे। इन बान्धोलों से देश में सामाजिक उत्थान तो होता ही रहा, साथ में राष्ट्रीय जेता की प्रबुद्ध लहर भी बढ़ती रही। परिणामतः भारतीयों की राजनीतिक पराधीनता खटपट लगी। जर्मनी शिक्षा के फलस्वरूप पश्चात्त्य उदाहरण भी समुत्पन्न थे। अतः इसी, जाम्ने, मार्क्स तथा टॉल्स्टाय के सामाजिक किंवदन्तियों की छाप भी सुशिक्षित भारतीयों पर पड़ रही थी।

1. Mrs. Annie Besant was a powerful influence in adding to the confidence of the Hindu middle classes their spiritual and national heritage.

Jawahar Lal Nehru - The Discovery of India. p. 343.

राष्ट्रीय भावना तथा राजनीतिक आन्दोलन का निमित्त सन् १८८५ ई० में कांग्रेस के जन्म से शुरुआत होता है। जर्मन में कांग्रेस की समरंजना होती उदार तथा पुष्पस्थ थी कि लीजों को यह वास्तव नहीं आ पाया कि जर्मन चक्र की ओर उन्हें परास्त करेगा। जर्मन में कांग्रेस को तत्कालीन वास्तव। तथा अन्य लीजों का सराव भी मिला। किंतु लीजों बीच कांग्रेस के जो जो हो गए, एक-दो प्राणिकारी आन्दोलनों द्वारा स्वराज्य चाहता था, जिसमें समर्थक बाल गंगाधर तिलक, लाला लाजपत राय, बरविन्द वादि थे। दूसरा- वैधानिक ढंग से अपना कार्य बनाने की बात सोच रहा था। इस ढंग के नेता गोपालकृष्ण गोखले, राना डे, सुरेन्द्र नाथ बनर्जी, दादा नाथ नौरोजी वादि थे। उदारवादी किताबी में मोक्षक गोखले का उच्च स्वायत्त शासन की प्राप्ति था। गोखले विदेशियों पर शान, लीजों और प्रेम से विजय प्राप्त करने के पक्ष में थे। किंतु उग्रवादी नेता तिलक वादि स्वराज्य को अपना अनामिद अधिकार मानते हुए सम्पूर्ण राष्ट्र को बदलना चाहते थे। बरविन्द ने भी "बन्दे मातरम्" के प्रथम श्लोक में ब्रिटिश शासन के सन्मुख स्पष्ट रूप में स्वतंत्र और स्वायत्त-शासन प्राप्त करने के लिए प्रेरित की थी।

उपरोक्त विवेक के आधार पर कहा जा सकता है कि उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तक भारत में देश की एक तरह की जड़ जमी थी। जो आगरेण की भावना विकास के स्तर पर थी। देश के ये नेता सामाजिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक उत्थान के लिए सतत प्रयत्नशील थे। उनकी राष्ट्रीय भावना ने ही बीसवीं शताब्दी के लक्षिशाली भारत का निर्माण किया। जर्मन चक्र की लीजों शासन के विरुद्ध भारतीयों में विद्रोह की प्रबल भावना फैल गई, एक और लीज बन्दे मातरम् का नारा लगाते थे तो दूसरी-विदेशियों के प्रति घृणास्पद विचारों को जनता के मध्य बाढ़ीशपूर्ण वर्कों में व्यक्त करते थे। इस प्रकार भारतीय स्वातंत्र्य संग्राम समकाल पर विभिन्न नेताओं के नेतृत्व में उत्पन्न होता गया। सन् १९०५ में का-विभाजन के कारण स्वदेशी आन्दोलन और भी तीव्र हो गया। महात्मा गांधी के नेतृत्व में १९२१ में जो अखण्ड

बान्द्राउन बारम्ब हुआ उसने ब्रिटिश सरकार के राज्ज पर मौत की मोहर लगा दी ।^१

देश को तिलक और गोसले के स्थान पर गांधी जी जैसे बृहद् व्यक्तित्व तथा अहिंसात्मक विचारधारा के व्यक्ति का साथ मिल गया । गांधी जी ने अपनी संपूर्ण शक्ति से देश का नेतृत्व किया जो वे गांधी जी हिन्दुस्तान के राजनीतिक मैदान में लाये तब से उनकी लोकप्रियता बराबर बढ़ती चली गई^२ और जनता के वे अत्यधिक प्रिय हो गए । गांधी जी ने केवल राजनीतिक पक्ष पर ही ध्यान न देकर सामाजिक और आर्थिक पक्ष पर भी ध्यान दिया । इसके लिए सर्वप्रथम उन्होंने भारतीयों को यह सुझाव दिया कि ब्रिटिश शासन हम पर किसी प्रकार का कब्जा न डाल सके, इसके लिए सरकारी पदों से त्याग-पत्र देकर बर्लान हो जाना चाहिए । विदेशी वस्तुओं का बहिष्कार कर स्वदेशी वस्तुएं व्यवहार में लाई जानी चाहिए । विद्यार्थियों को सरकारी स्कूलों में शिक्षा न प्राप्त करके स्वदेशी स्कूलों में शिक्षा प्राप्त करनी चाहिए ताकि उनके मन-मस्तिष्क में राष्ट्रीय प्रेम जागृत हो सके । गांधी जी ने इन सुझावों के आधार पर ही सन् १९२०-२१ में असहयोग-बान्द्राउन^३ शुरू हुआ । गांधी जी का दूसरा प्रसिद्ध सत्याग्रह बान्द्राउन १९३०-३१ में नमक कर^४ की मुक्ति को लेकर हुआ । इन दोनों बान्द्राउनों के परिणामस्वरूप जनता में अन्याय और अत्याचार के प्रति जागरूकता तथा स्वराज्य की वाक्यांश और अधिक तीव्र हुई और भारतीय जन-शक्ति तन-मन से ब्रिटिश शासन के विरोध में उठ खड़ी हुई । १९३६-४५ के महायुद्ध से स्वतंत्रता संग्राम में काफी तटस्थता आ गई । सन् १९४२ का विद्रोह तो भारत के इतिहास में स्मरणीय है । गांधी जी को भारत की समस्त जनता ने अपना राजा घोषित किया और उनकी प्रेरणा से इस समय देश भर में ब्रिटिश शासन द्वारा किये गये अत्याचारों का डटकर विरोध किया ।^५ इसके परिणामस्वरूप रेल, डाक तथा तार में अनियमितता

१- डा० सावित्री सिन्हा : आधुनिक साहित्य का इतिहास, पृष्ठ ८ ।
२- आर्य समाज के अग्रणी, पृष्ठ ६४ ।

३- वही, पृष्ठ १३६ ।

जा गई। ब्रिटिश शासक अपनी कमजोरी से इस क्रांति को दबाने में असफल बचस्य
 हुए किन्तु उनके लिए उन्हें बहुत कठिनाईयों का सामना करना पड़ा। सन् १९४५
 में सुभाष चन्द्र बोस के प्रयत्न से ब्रिटेन में उदार दल की सरकार बनी। इस
 सरकार को भारतीय स्वतंत्रता सेनानियों से पूरी सहानुभूति थी। मुहम्मद जली
 जिन्ना के नेतृत्व में मल्लिकित साम्प्रदायिक दल इस समय उल्टा अपनी पूरी
 शक्ति से मड़ल उठा। अतएव भारत छोड़ो नारे के कारण गिरिह और निर्दोश
 भारतीयों को कुचलने वाले तानाशाही ब्रिटिश शासकों को सन् १९४७ में भारत
 छोड़कर भागना पड़ा। गांधी जी तथा भारतीय जनता के अथक प्रयास से
 सन् १९४७ में भारत पूर्ण स्वतन्त्र हुआ और यहाँ स्वायत्त शासन की स्थापना
 हुई। गांधी जी के अहिंसा, सत्याग्रह, राजनीतिक समानता, धार्मिक-समन्वय,
 हिन्दू-मुस्लिम एकता, ग्रामोदधार, नारी-समाज में सुधार, जमींदारी-उन्मूलन
 आदि प्रमुख सिद्धांतों के आधार पर भारतीयों ने स्वतंत्र राष्ट्र की नींव रखी।
 रामायण, गीता, बुद्ध, टात्सटाय और ईसा के विचारों से प्रभावित समन्वयवादी
 गांधी जी की विशाल जात्मा और उनके कर्मठ व्यक्तित्व ने राजनीतिक, सामाजिक
 और आर्थिक क्षेत्र में पदचालित, पराधीन एवं ऊँचे भारतीय जनता को स्वतंत्र
 करवाने में अपना सर्वस्व बर्षा कर दिया। गांधी जी ने अपने विचारों और
 सिद्धांतों को आजीवन के बीच बड़ी ही सहजता और उदारता से फैलाया।
 उनके सहज एवं सर्वमान्य विचारधारा के प्रतिफलस्वरूप हम आज की फूलती-
 फलती स्वतंत्रता का उपभोग कर रहे हैं।

राष्ट्रीय केला के जागरण में महाकवि टैगोर और
 अरविंद का भी महत्वपूर्ण योगदान है। राष्ट्रीय अभ्युत्थान में टैगोर की
 साहित्यिक कृतियों ने बड़ी काम किया जो दयानन्द, विवेकानन्द, रामतीर्थ आदि
 के सामाजिक आन्दोलनों ने किया। उनकी सुदृढ़ भाव-कल्पना ने अपनी संस्कृति
 के चारों पुरुषार्थों को युग की मान्यताओं के समक्ष प्रस्तुत करके एक और
 भारतीय संस्कृति का आधुनिक युग में परिशिष्ट किया तो दूसरी ओर राष्ट्रीय
 भावना को जन-जन के हृदय-प्रवेश में प्रतिष्ठित करके जन-गण-मा के अविनाशकत्व
 में समत्व का योग दिया। ——— टैगोर की सांस्कृतिक केला भरपूर प्रकाश के

साथ राष्ट्रीय भावना की विश्वजीन शान्ति एवं सार्वजनिक मैत्री के समकक्ष पहुँचा देती है । ----- उनकी राष्ट्रीय भावना विश्व वन्द्यत्व का मार्ग प्रदर्शित करती है । उन्होंने जिस मस्ती भाव साधना (राष्ट्रीयता के प्रति में मानवता के जिस वादर्श) की प्रतिष्ठा की थी वह विश्वजीन, जाति वर्णहीन भारतीय संस्कृति का मापकण्ड सिद्ध हुई । उनकी विश्वजीन मैत्री भारतीय व्यात्मवाद एवं राष्ट्रीय भावना से गल्लिमान्वित रही है ।^१ महाकवि टैगोर ने राष्ट्रीयता, कर्म तथा भक्ति को अपने साहित्य का विषय बनाकर सुबुद्ध मानकावाद की पुष्टि की है । उन्होंने राष्ट्रीय उत्थान तथा साहित्यिक प्रगति को शिक्षा दिलाने का बहुमत कार्य किया । जवाहर लाल ने रवीन्द्र और गांधी के व्यक्तित्व की तुलना करते हुए उन्हें अपने युग की सर्वश्रेष्ठ विभूति घोषित किया है यदि गांधी जनता का प्रतिनिधित्व करते थे तो टैगोर भारतीय सभ्यता और संस्कृति को प्रतिपादन करते थे ।^२ राष्ट्रोन्नति के साधक बरविन्द ने भी भारतीयों के सुप्तप्राय स्वाभिमान को जगाने के लिए अपना समस्त जीवन लगा दिया । बरविन्द ने मानवतावाद को विश्व के लिए कल्याणकारी घोषित कर सामान्य-जन पर तो नहीं किन्तु विशिष्ट बुद्धिशील जाँ पर अपने प्रभाव की गमिट छाप अवश्य लगा दी । बरविन्द की अतिमानव और अतिमानस की धारणा एक ऐसी मध्य कक्षा का परिणाम है जिसने साहित्य तथा कर्म का योग और मनोविज्ञान का समन्वय किया गया है । बरविन्द ने मानव को सर्वोत्तम इसलिए माना कि उसमें अतिमानस का उद्भव हो सकता है । बरविन्द ने इसी पराकल पर मानव की भौतिक और वाध्यात्मिक सत्ता के पूर्ण विकास का आत्मान प्रस्तुत किया । उनके अनुसार मानस या बुद्धि के स्तर से ऊपर उठकर अतिमानस के स्तर तक पहुँचकर मानव वह सम्पन्न हो जायगा कि प्रत्येक दूसरा मानव उसका अपना ही वंश है । बरविन्द कर्म, ज्ञान और भक्ति के संश्लेषण द्वारा द्रव्य, जीव एवं मस्तिष्क को दिव्य बनाकर इसी जीव में दिव्य जीव की स्थापना करना चाहते थे ।^३

१- श्री अवध प्रसाद वाजपेयी : रवीन्द्र और निराला की जातीय एवं राष्ट्रीय भावना, जामार्ती, निराला वर्क, भाग -२, संवत् २०२० ।

२- जवाहर लाल नेहरू : अखिल भारतीय वाफ़ इंडिया, पृष्ठ ४०५ ।

३- दिनकर : भारतीय संस्कृति के चार अध्याय, पृष्ठ ५२८ ।

राष्ट्रीय जन-जागरण की कर्मशीलता से प्राप्त स्वतंत्रता के पश्चात् देश की आर्थिक दशा में भी समुचित सुधार हो गया । देश की आर्थिक स्थिति में सुधार लाने के लिए पंचवर्षीय योजनाएँ शुरू की गईं । इनके पहले, अंग्रेजों के शासनकाल में तो देश की आर्थिक स्थिति बहुत दलील हो गई थी । ब्रिटिश सरकार ने भारतीय अर्थशक्ति का उपयोग तो अवश्य किया किन्तु उसने सुधार या वृद्धि पर ध्यान नहीं दिया। अंग्रेज केवल भारत से धन ले जाना जानते थे । यहाँ तक कि भारत के कच्चे माल को अपने यहाँ ले जाकर पक्के माल में तैयार कर उसे भारत में ही लाकर बेच देते थे । अंग्रेज शासक व्यापारी होने के कारण धन के अत्यधिक लोभी थे । इनके आर्थिक शोषण ने ही कांग्रेसी आन्दोलन को जन्म दिया । अखिल गांधी जी ने अखिल आन्दोलन (सन् १९२०-२१) में विदेशी वस्तुओं, विदेशी शिक्षालयों तथा सरकारी नौकरियों के त्याग तथा स्वदेशी वस्तुओं की ग्रहण करने पर विशेष बल दिया । जमींदारी प्रथा भी इस समय की प्रमुख समस्या थी । जमींदारों के शोषण से गरीब किसान बुरी तरह सताए जा रहे थे, उनसे केदार या माल गुजारी जादि जबरदस्ती ली जाती थी चाहे वे उसमें समर्थ हो या न हो । इनके पीछे अंग्रेजों का हाथ था । केवल अंग्रेजों द्वारा संरक्षित राजा, जमींदार, साहूकार एवं चाफूस सरकारी कर्मचारी कुछ थे क्योंकि वे निर्भय होकर अज्ञात का शोषण कर सकते थे । सामाजिक और राजनीतिक आन्दोलनों ने विदेशियों के दमन एवं शोषण से दलित तथा आर्थिक पराधीनता से व्यथित भारत में स्वायत्त शासन की स्थापना करके उसे उन्मुक्त वातावरण में रखा है का मुख्यकार प्रदान किया ।

उपरिविवेचित संक्रांति-जन्य परिवर्तनीय युग पर दृष्टि-पात करने से यह ज्ञात होता है कि प्रवाद और निराशा ने जिस समय पदाफीन किया उस समय प्राचीन रुढ़ियों का वन्त हो रहा था तथा सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक क्षेत्र में परिवर्तन होने के परिणामस्वरूप स्वस्थ समाज के निर्माण की प्रक्रिया चल रही थी । इन कवियों ने इस प्रक्रिया को वग्नार करने की चेष्टा की ।

(ब) काव्यगत प्रवृत्तियाँ

(१) विषयगत -

१८वीं- १९वीं शताब्दी के कातावरण की अंतर्गतियों के बीच चतुर्विध विकास एवं उन्नति की अनवरत प्रक्रिया में जो साहित्यिक प्राप्ति हुई वह महत्वपूर्ण रही। पिछले पृष्ठों में उल्लिखित सामाजिक, धार्मिक, राजनीतिक तथा अन्यान्य बान्धवों के फलस्वरूप देश की साहित्यिक गतिविधियाँ भी उनसे प्रभावित हुई। युग की परिवर्तित संवेदना का साहित्य पर भी पराधीन प्रभाव पड़ा और पूर्ववर्ती साहित्य से विषय तथा शिल्प में भिन्नता बाने लगी। यह निश्चित है कि काव्य के निर्माण में परम्परा और पृष्ठभूमि का विशेष योग रहता है। कवि एक ओर यदि अपनी परम्परा से प्रभावित हो सकता है, तो साथ ही देशकाल की परिस्थितियाँ पृष्ठभूमि का कार्य करती हैं। काव्य में उनका स्वरूप किसी न किसी प्रकार अभिव्यक्त होता रहता है और कभी कभी तो कवियों की कृतियाँ युग का सम्पूर्ण प्रतिनिधित्व करती हैं।^१ आधुनिक युग के हिन्दी साहित्य में आरंभ से ही उत्तरदायित्व की गहन भावना परिलक्षित होती रही है। यह साहित्य उद्देश्य पूर्ण था। इसके सामने देश-काल के ज्वलंत प्रश्न थे और उन्हीं के अनुरूप इस युग के प्रणेता कवियों ने विषय चयन किया, उन्हें जो कुछ भी अपनी उद्देश्य की प्राप्ति में बाधक एवं अनावश्यक लगा उसे निःसंकोच छोड़कर जागे बढ़ गए।

आधुनिक काल के सुरुवात के साथ ही साहित्य राजाओं तथा साफ सभ्यता की-मानी प्रतिष्ठित लोगों से विशिष्ट वर्ग से निकलकर सार्वजनिक रूप धारण कर सामान्य जनता की सम्यक्ति बन रहा था। विविध क्षेत्रों में नवजागरण की जो लहर दौड़ रही थी उसका स्पष्ट प्रभाव भारतीय जूनिन साहित्य पर पड़ा। भारतीय बाबू साहित्य के ऐसे महत्वपूर्ण बिन्दु पर अवतरित हुए जहाँ रीतिकाल की परम्परा खतराई हो रही थी और नवीन काव्य

१- डा० प्रेमचंद : प्रयास का काव्य, पृ० १।

परम्परा का प्रादुर्भाव हो रहा था, ऐसे समय में भारतेन्दु बाबू ने साहित्य चिंतकों को नवीन परिस्थितियों से अवगत करा, उन्हें नयी दिशा की ओर मुड़ने के लिए प्रेरित किया। वास्तव में विद्रोह के बाद हिन्दी कवियों की नवजात जाति विविध रूपों में प्रस्फुटित हुई उनमें भी नवशिक्षा के फल-स्वरूप उत्पन्न विचार-स्वातंत्र्य और ऐतिहासिक अध्ययन के कारण भारत के प्राचीन गरिब और फिर विदेशी आक्रमणकारियों के घातक प्रभाव पराधीनता और अधोगति की ओर दृष्टि जाना स्वाभाविक और अनिवार्य था। ----- उस समय उनका काव्यमय भावोच्छ्वास और राष्ट्रीय गान का उठता था।^१

तत्कालीन परिस्थितियों के अनुसार एक ओर तो भारतेन्दु तथा उनके समकालीन कविण वीरों का ध्यान है प्राप्त बहुभुत वैज्ञानिक उपादानों की प्रशंसा करते तो दूसरी ओर भारत की पराधीनता पर आँसू भी बहाते। उस समय की परिस्थिति के अनुसार काव्य में भी देश भक्ति का स्वर गुंजता हो रहा था। नवीन काव्यधारा के बीच भारतेन्दु की वाणी का सबसे ऊँचा स्वर देशभक्ति का था, 'नीलदेवी' 'भारत दुर्वशा' आदि नाटकों में उपलब्ध काव्य पंक्तियों में देश-वशा की जो मार्मिक व्यंजना है वह तो है ही, बहुत सी स्वतंत्र कवितारं भी उन्होंने लिखी जिनमें कहीं देश के अतीत का गर्व, कहीं वर्तमान अधोगति का दारोम, कहीं राष्ट्रीय भावना से जली हुई चिन्ता आदि अनेक भावों का विधान पाया जाता है।^२ भारतेन्दु बाबू बहुमुखी व्यक्तित्व लेकर साहित्य संसार में आए थे। हिन्दी साहित्य में राष्ट्रीय परम्परा को किसित करने में भी उनका विशेष योगदान रहा। वह स्वयं देश के प्रति निष्ठावान थे। जहाँ वह एक ओर वीरों की मुक्त कण्ठ से प्रशंसा करते वहीं दूसरी ओर भारत की दीन-हीन वार्षिक क्शा पर वार्षिक रोद भी प्रकट करते थे।

अंगरेजराज सुख साज सबै सब मारी
पै फाँ विदेश चलि जात छै बतिरव्यारी^३
+ + +

१- डा० लक्ष्मीसागर वाष्णीय : आधुनिक हिन्दी साहित्य, पृ० २८६-६०।

२- रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५४२।

३- भारत दुर्वशा, भारतेन्दु नाटकावली, पृ० ५६८।

राजपुत तब मिलिके जावहु भारत भार
भारत दुर्दशा न देखी जाई ।^१

इस प्रकार भारतेन्दु तथा अन्य कवि तम्र की स्थिति से मजिमांसि परिचित थे। उनका जीका देश के सामान्य जीका से विचित्र न था। समाज का दुष्प्रभाव रूप की उनके सामने ही गढ़ता न रहा। भारतेन्दु तथा उनके समकालीन कवि बम्बिका का आस, प्रेमजन, राधाकृष्णदास, प्रताप नारायण मिश्र आदि ने जाकर नें जतीत भारत के भवा चिन्ताका द्वारा वर्तमान दानीय दशा पर दार्ढ्य प्रकट कर भारतीयों में नवीनेजा भरने का अधिक प्रयास किया। जो बम्बिका का आस की इन पंक्तियों में दृष्टक है -

कहाँ जायु जहाँयु दुःस्थायु कहे माधवाता
कहे दिगीप रघु जहाँ कहे दशरथ जाजाता^२

ऐसी उत्तेजक कविताओं के अतिरिक्त ने कवि देश प्रेम, समाज सेवा, धार्मिक सहिष्णुता तथा कुत्सित भावों पर कटु आक्षेप से युक्त कविताएँ भी लिखीं थीं। कहीं कहीं इन कविताओं ने ईश्वर-सम्मुख नत मस्तक होकर ज्ञान विनय भी किया है। हम भारत वासिन से अब दीन क्या कहिये^३ जैसी पंक्तियाँ हैं इन कविताओं की मर्मिक - भावना का जोष भी होता है।

भारतेन्दु बाबू के परचार हिन्दी कविता के क्षेत्र में आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी का वागमन महत्वपूर्ण रहा। श्रेष्ठ साध्य की रचना के लिए उन्होंने जो मार्ग प्रशस्त किए वह हिन्दी साहित्य की उनकी अद्वितीय देन कही जा सकती है। यदि आधुनिक हिन्दी साहित्य में नवीन प्रवृत्तियों के अन्वेषण का श्रेय भारतेन्दु बाबू को दिया जाता है तो उन प्रवृत्तियों के परिष्करण का श्रेय द्विवेदी जी को है।^४ किवारा के क्षेत्र में नवी और बहुमुती समुत्ती एकत्र करने का श्रेय आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी जी है। किन्हीं

१- भारत दुर्दशा, भारतेन्दु नाटकावली, पृ० ५६७।

२- बम्बिका का आस : मन की उमि- देव पुरुष दृश्य ।

३- प्रताप नारायण मिश्र : मन की लहर, पृ० १८८५ ।

हिन्दी के लिए भाषा सम्मेली एक नया प्रतिमान भी प्रस्तुत किया है। नये विचार और नयी भाषा, नया शरीर और नयी पोशाक दोनों ही नयी हिन्दी जो द्विवेदी जी की देन है।^१ सन् १८८५ में भारतेन्दु की मृत्यु के पश्चात् लड़ीचौली बान्दोज ने निश्चित रूप से जोर पकड़ा। सन् १८८६ में श्रीधर पाठक ने एकान्तवासी गौरी की रक्षा लड़ीचौली में की। सन् १८८८ में लयाध्या प्रसाद स्वामी ने लड़ीचौली बान्दोज नाम की एक पुस्तिका छपवाई। और फिर सन् १९०० में 'सरस्वती' नामक पत्रिका के जागमन से हिन्दी साहित्य में लड़ीचौली की प्रतिष्ठा को विशेष बल मिला। सरस्वती के संपादक द्विवेदी जी ने गद्य और पद्य को एक जोड़ी में बाँधकर एक रूप करना चाहा, उस समय तो उन्हें अपने विशेष सफलता नहीं मिल सकी किन्तु जाने चलकर यह कार्य सम्पन्न हुआ।

द्विवेदीयुग्मि साहित्यकारों ने नया विषय के चयन में विशेष पटुता दिखाई। इस युग के प्रमुख लेखक बालमुकुन्द गुप्त, पद्मसिंह शर्मा, गोविन्द नारायण मिश्र, सरदार पूर्णसिंह, श्याम सुन्दर दास, बाधार्थ शुक्ल आदि हैं। उन साहित्यकारों ने अपनी प्रतिभा एवं व्यक्तित्व के अनुरूप नाना-रूपात्मक शैलियों को भी जन्म दिया। ये लेखक तत्कालीन गतिशील स्थितियों के कारण जब निराशावादी न होकर आशावादी तथा दृढ़ संकल्पक धारी हो गए थे। भारतेन्दु युग की तुलना में इस युग के कवि श्रीधर पाठक, हरिवंश, ठाकुर गोपाल शरण सिंह, मधिली शरण गुप्त, रूप नारायण पाण्डेय, रामरेश त्रिपाठी तथा गंगा प्रसाद शुक्ल 'सनेही' आदि विषय-चयन तथा भावामिव्यक्ता के क्षेत्र में काफी आगे बढ़ चुके थे, फिर भी इनमें कौी गम्भीरता एवं भाव प्रकणता नहीं आ पाई थी कौी आगे चलकर आशावादी कवियों में गिखी है। भारतेन्दुयुगीन कवियों की तुलना में इन कविों की एक प्रमुख विशेषता यह थी कि इनकी साहित्यिक महानुभूति उपदेशात्मक न होकर क्रियात्मक थी।

द्विवेदीयुग में विषय की दृष्टि से गद्य और पद्य के क्षेत्र बल-बल हो गए। शिक्षा और राजनीति की चर्चा गद्य का विषय बना और

लोक रुचि तथा सावधर्मिक विचारों एवं भावों को कविता के लिए उपयुक्त समझा गया किन्तु ज्यों - ज्यों जनसाधारण में राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक विचारों के प्रति जागरूकता बढ़ी, काव्य का विषय क्षेत्र बढ़ता गया ।

द्विवेदी जुग के कवियों ने वस्तु और पीड़ित समाज को नज़दीक से देखा और काव्य के माध्यम से उसे सजीवधारण के मध्य फैलाने का गुरुत्तर कार्य भी किया । ये कवि मानवतावादी थे । उन्होंने भारतीय नारी की दारुण दशा पर अपना हाथ भी प्रकट किया । "प्राच्य" जी के "नारी जुग केवल ब्रह्म हो" का बीजारोपण विष्णुशक्तिन कवियों द्वारा ही हुआ है । उदाहरणार्थ गोपाल शरण सिंह की निम्न पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं -

जाज अविद्या -मूर्ति ती है सब श्रीमत्या यहाँ^१
दृष्टि अभागी देल है उनकी दुर्गति यहाँ ।

गौरवशाली अतीत और पतन के गर्त में विहीनप्राय वर्तमान के प्रति ये कवि बड़े चिन्ताकुल थे । प्राचीन भारत के गौरव के प्रति सहानुभूति और वर्तमान स्थिति के प्रति अक्षतोन्मत्त तथा दायिम प्रकट करते हुए गुप्त जी लिखते हैं -

हम जानें थे, क्या हो गये और क्या होगें अभी,^२
हालाँ विचारे जाज मिलकर ये समस्याएँ सभी ।

गुप्त जी की इन पंक्तियाँ हैं यह निश्चित हो जाता है कि उनकी दृष्टि बड़ी ही दूरदर्शी और विस्तारमय थी । गुप्त जी के काव्य में उनके मानवतावाद की भावना प्रबल रूप से परिलक्षित होती है । उन्होंने नारियों को अपने काव्य में विशेष रूप से महत्त्व दिया, द्विवेदी जी के उर्मिला विषयक उदासीनता नामक निबंध से प्रेरित हो गुप्त जी ने साकेत में उर्मिला को प्रमुख स्थान दिया । गुप्त जी ने प्राचीन कथानकों में नवीन संदेश भर अपनी काव्य-रचनाओं के

१- सरस्वती, खण्ड २६, संख्या ६, १९२५ ।

२- मैथिली शरण गुप्त, भारत भारती (अतीत-खण्ड) पृ० ४ ।

जारा उन्हें जतामाना के निकट पहुँचाया । पौराणिक राम और कृष्ण अब लोकनायक रूप में चित्रित हुए तथा सीता और राधा वाधुनिक लोक सेविका रूप में सम्मुख आयीं । गुप्त जी के काव्य में प्रस्तुत राम और सीता आ भूतल पर स्का का उद्देश लेकर नहीं बाहर अपितु इस भूतल को ही स्का बनाने के लिए बाहर । इस प्रकार गुप्त जी के राम ईश्वर नहीं मानव बनकर काव्य में आए ।

‘हरिबाण’ जी के ‘प्रिया प्रवास’ में नायक श्री कृष्ण का स्वरूप ‘महामातर’ और ‘सूरसागर’ से भिन्न एक लोकनेता का सा प्रतीत होता है और राधा अपना पौराणिक रूप त्याग कर मयादिमयी लोक शिष्याणी नारी के रूप में प्रस्तुत हुई । इस प्रकार ‘हरिबाण’ ने राधा-कृष्ण का देवत्व भुलाकर उन्हें मानवत्व प्रदान किया । उनकी राधा जन सेवा में तत्पर होकर लोकनायिका बन जाती है और कृष्ण मंगल करने की प्रबल कामना से राजनीति के कार्य में संलग्न होकर लोक नायक बन जाते हैं । इस काव्य ग्रंथ में कवि के लोक सेवा, विश्वप्रेम, काव्य परायणता एवं त्याग आदि भावों की स्पष्ट कलक मिलती है जो तत्कालीन रचनाओं के विस्तृत भावभूमि की परिचायक है ।

द्विवेदीयुगीन समस्त कविओं ने ‘व्यष्टि’ की भीमिह परिधि से बाहर निकलकर ‘समष्टि’ की विस्तृत भावभूमि पर काव्य संरचना का गुरुतर कार्य सम्पन्न किया । इन कविों ने प्रकृति के रमणीय कि भी प्रस्तुत किये जिन्होंने बागें चलाकर श्रमावादी कवियों के लिए प्रकृति चित्रण का सुगम तथा सौन्दर्य विधायक मार्ग प्रस्तुत किया । ‘प्रकृति यहाँ रकात बैठि निव रूप सवारि’^१ में पाठक जी ने काश्मीर की प्राकृतिक सुषमा का बड़ा ही मनोरम कि प्रस्तुत किया है । लोक प्रभाव पांडेय ने भी प्रकृति और मानव के तादात्म्य पर प्रकाश डाला है । ‘सनेही’ जी सा काव्य भी राष्ट्रीय गौरव तथा देश की जटिल समस्या को व्यक्त करने में पूर्णतः समर्थ रहा है । द्विवेदीयुगीन कवि काव्य विषय को नया मोड़ देकर कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए प्रयत्नशील थे

१- श्रीधर पाठक : काश्मीर सुषमा , पृ० ५ ।

फिर भी नवें युग का काव्य साहित्य यद्यपि नए निर्माण में लाया पर वह पुरानी व्यवस्था को पूरी तरह नहीं बदल पाया। हायावाद ने इस अवस्था की पूर्ति की।^१

द्विवेदीयुग के अन्त में ही द्विवेदीयुगीन वादविज्ञान के विरुद्ध स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियाँ पनपने लगी थी जिनमें तत्कालीन हायावाद रहस्यवाद की प्रवृत्तियों की परिगणना की जाती है। हायावाद के आगमन के मूल प्रेरणाप्रति-द्विवेदीयुगीन साहित्य में व्यक्ति चिंतन-पद्धति, स्वस्थ समाजिकता का विकास, ज्ञान-विज्ञान का समग्र प्रसार, अतीत के प्रति गौरव एवं वास्था, व्यक्ति चेतना, मानवतावादी आदर्शों के प्रति प्रेम, विदेशी सत्ता के प्रति आक्रोश आदि हैं। हिन्दी साहित्य में हायावाद के आविर्भाव का मुख्य कारण द्विवेदीयुग की इति-कृतात्मकता तथा शुष्क मर्यादित अवस्थाओं के प्रति नवीन कवियों का विद्रोह माना जाता है। हायावाद के उदय का केव रवीन्द्र नाथ के बंगाल साहित्य को भी दिया जाता है, जो पाश्चात्य साहित्य के हायावास (Phantasmata) तथा प्रतीकवाद (Symbolism) के विधान पर रचित गीतात्मकता, कवि तन्मयता, रहस्यभावना आदि की सौन्दर्यपूर्ण वाक्येयी अभिव्यक्ति मात्र है। हायावाद के मूल में तत्कालीन नूतन कवियों की निराशा तथा वैयक्तिकता प्रधान सामाजिक अभिरुचि भी उभरती है। हिन्दी साहित्य में जो युग हायावाद के नाम से अभिहित किया जाता है उस युग की काव्य-साधना का प्रारंभ द्विवेदीयुग के कवि श्रीधर पाठक, मुकुटकर पाण्डेय, मैथिलीशरण गुप्त आदि की रचनाओं द्वारा हो चुका था यह बात बरि है कि हायावाद का वास्तविक स्वरूप इन कवियों की रचनाओं में नहीं उभर पाया था। प्राचीन इड़ियाँ से मुक्ति की भावना तथा काव्य में व्यापारिकता को स्थापित करने की प्रबल उत्कंठा से जीत-प्रति स्वच्छन्दतावाद का सर्वप्रथम समीप कविकल्प प्राप्त निराशा तथा पतन किया है।

आचार्य शुक्ल ने इस काव्यवार्ता के दो रूपों को स्वीकार किया है। उनके शब्दों में हायावाद शब्द का प्रयोग दो अर्थों में

१- आचार्य नन्द दुलारे वाक्येयी : वाचुनिक साहित्य (भूमिका), पृ० १७।

समकालीन साहित्य । एवं तो रहस्यवाद के अर्थ में, कहा जाता सम्बन्ध काव्य-
वस्तु से होता है अर्थात् कहाँ कवि उस जन्तु और वस्तुतः प्रियतम को बालम्बन
बनाकर अत्यन्त किम्विधा भाषा में प्रेम की अनेक प्रणाली से व्यञ्जित करता है ।-----
ज्ञानावाद शब्द का द्वारा प्रयोग काव्य शैली का पद्धति विशेष के व्यापक
अर्थ में है ।^१ प्रसाद जी ने ज्ञानावाद के कूरे अर्थ को अधिक महत्व प्रदान किया
है और यही अर्थ-व्यञ्जक-ज्ञानावाद तत्कालीन कवियों द्वारा स्वीकृत भी हुआ ।
कस्तुरः विशिष्ट काव्य शैली के माध्यम से विशिष्ट भावों की सजात्मक अभिव्यक्ति
ज्ञानावाद है ।

स्वानुभूति की कोमल वृत्ति प्रतीक एवं चिन्मय के
भावना से जित मूल्य तत्त्वों को व्यक्त करने में समर्थ हुई उसे ही काव्य ने
रहस्यवाद माना गया । प्रसाद जी ने शब्दों ने रहस्यवाद का स्वरूप कौमान
हिन्दी में उस अद्वैत रहस्यवाद की सौन्दर्यमयी व्यञ्जना होने लगी । वह साहित्य
में रहस्यवाद का स्वाभाविक विकास है । इसमें अपरोक्ष की अनुभूति, समस्तता
तथा प्राकृतिक सौन्दर्य के द्वारा वह का इद से समन्वय करने का सुन्दर प्रयत्न है।^२
एक युग की रहस्यवादी प्रवृत्ति के मूल में सांख्य, वेदान्त, शैवागम, बौद्धदर्शन,
सूफी फकीरों आदि विद्यमान हैं । प्रसाद, निराळा, फत तथा महादेवी आदि
के काव्य में अपरोक्ष की अनुभूति तथा वह का इद से समन्वय स्पष्ट रूप से
परिलक्षित होता है ।

कविकर्ता प्रसाद ने ज्ञानावाद के सन्दर्भ में बताया कि
कविता के क्षेत्र में पौराणिक युग की किसी घटना अथवा देश-विदेश की सुन्दरी
के वाह्य-वर्णन से भिन्न का वेदना के आधार पर स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति होने
लगी तब हिन्दी में उसे ज्ञानावाद के नाम से अभिहित किया गया ।^३ प्रसाद जी
ने वेदना से उद्भूत स्वानुभूतिमयी अभिव्यक्ति को ज्ञानावाद बताया । प्रायः

१- रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६१५ ।

२- प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० ५६ ।

३- वही, पृ० १४३ ।

सुख विज्ञान हायावाद को फलायनवाद कहकर संतोख कर लें हैं पर हायावाद
अथवा विशद अभिधा में स्वच्छंदतावाद फलायनवाद नहीं है बरन् विदेशी पराधीनता
तथा पुरानी कड़ियों से मुक्ति चाहनेवाले राष्ट्रीय जागरण की साक्षात्क
अभिवाक्ति है ।^१

आधुनिक हिन्दी साहित्य में प्रताप, निराला और
पंत का युग हिन्दी में वैभव एवं विकास का युग माना जाता है । जीक की
व्यक्तिरूपी संकुलता तथा परम्पराबद्ध समाजिकता से ऊपर प्रायः नर कवियों
ने बड़ी निरीक्षिता से साथ व्यक्तिगत अनुभूतियों की अभिव्यक्ति की । एक ओर
प्रताप ने स्वानुभूति की अभिव्यक्ति को काव्य में नरत्व दिया तो दूसरी ओर
निराला जी ने भी स्पष्ट रूप में यह उद्घोषित किया कि मैंने 'मे' शैली अपनायी ।
हायावादी पूर्वव्य कवियों ने काव्य में कैविकता, शौन्ध्य-भावना, वेदना, परम्परा
भक्ति-तत्त्व, प्रीति तथा आत्मामिव्यक्ति आदि को निरूपित कर तत्कालीन काव्य
साहित्य को एक स्वस्थ तथा नया मोड़ प्रदान किया ।

हायावादी कवियों ने कैविकता पर विशेष ध्यान
दिया । इन कवियों ने काव्य में स्वानुभूति की जो सुख अभिव्यक्ति की है उसमें
उनका व्यक्ति-तत्त्व प्रधान है किन्तु इस सन्दर्भ में यह भी स्मरणित है कि उनकी
वैयक्तिक भावना स्वयं के संकुचित क्षेत्र में सीमाबद्ध न होकर वाष्टि के विस्तृत
प्रांगण में अभिव्यक्ति हुई है । इन कवियों की अनुभूति, भाव तथा कल्पना को
सर्वसाधारण की अनुभूति, भाव तथा कल्पना कहा जा सकता है ; कारण इनमें
संकीर्णता का अभाव और एतत्त्व बोधात्मकता का अभाव है । जहाँ कहीं भी इन
कवियों ने कैविक सुख-दुःख का चित्रण किया है वहीं उसे उनके क्षेत्र का प्रकाश
होने के कारण सर्वसाधारण के अनुभव का विषय मान लिया गया है । वास्तव-
वाक्य के वर्णन की अपेक्षा अन्तःकरण की प्रवृत्ति इन कवियों में अधिकारस्तः मिलती
है जिसे आत्मामिव्यक्ति का सहज प्रवृत्ति ही कहा जा सकता है । धीरे-धीरे
इन कवियों की वैयक्तिक भावना सामान्य विषयों से हटकर जीक और जात
के सूक्ष्म तत्त्वान्वेषण के परिप्रेक्ष्य में व्यक्त होने लगी और उनके इस व्यक्ता

प्रणाली को कवि का जीवन-दर्शन कहा गया । अपनी वैयक्तिक भावना को इन कवियों ने अपने-अपने ढंग से व्यञ्जित किया जैसे अपनी मनः स्थिति के अनुसार वस्तु-विवेचन को प्रस्तुत करना, वस्तु विवेचन की व्यञ्जना सामान्य ढंग से न कर भावात्मक या कल्पनात्मक रूप से करना या फिर अपनी स्वानुभूति को सामान्य लोक से हटाकर जंतरंग की उच्च भावभूमि पर ले जाकर जीका और जात जैसे सूक्ष्म तत्त्वों के मध्य दार्शनिक रूप से व्यक्त करना आदि ।

समग्र ज्ञायावादी काव्य में प्रेम और सौन्दर्य का सुन्दर प्रकटीकरण हुआ है । उनका यह प्रेम लौकिक तथा जलौकिक दोनों प्रकार के भावों से सम्बद्ध है साथ ही प्रेम के सुखमय एवं दुःखमय दोनों दायणों की व्यञ्जना में समर्थ है । यद्यपि प्रधानता जलौकिक भावों से सम्बद्ध दुःखमय दायणों की है । इन कवियों ने प्रेम का परिष्करण तथा उदासीकरण भी किया है और ऐसे स्थलों पर उनकी पार्श्वनिकता तथा व्याख्यात्मकता स्पष्ट रूप से परिलक्षित होती है । ज्ञायावादी काव्य में सौन्दर्य-भावना का कलात्मक विधान भी अवलोकनीय है। इन कवियों ने जात और प्रकृति के विस्तृत प्राणियाँ में सौन्दर्य की अमूर्त मज्जा देती है । स्थूल रूप रेशाजों का अंकन न कर सूक्ष्म सौन्दर्य विधायक तत्त्वों का चित्रांकन करना ही इन कवियों को अभीष्ट रहा है । इस प्रकार ज्ञायावादी कवियों ने जात और प्रकृति से सूक्ष्म तत्त्वों को ग्रहण कर उन्हें अपनी अनुभूति एवं कल्पना से सजीव रंगों में रंगकर साकार रूप प्रदान किया है ।

ज्ञायावाद में वेदना, कलुषा, अवसाद की तीव्र व्यञ्जना हुई है जिसके मूल में उस युग की अतिशय वैयक्तिकता है । व्यक्तिगत जीका की अनुभूतियों को व्यक्त करनेवाले ये कवि दुःख और अवसाद के वर्णन करना भी नहीं भूले । कहीं ये कवि अपने प्रति दुःखी दिखाई पड़ते हैं और कहीं जात की अमरता तथा दायिकता के प्रति व्यथित दिखाई पड़ते हैं । अतएव उनकी वेदना, पीड़ा और अधः में लौकिक और जलौकिक भावों की सहज व्यञ्जना निहित है । इन कवियों ने व्यक्तिगत जीका की पीड़ा के साथ ही जात की दायिकता से सम्बद्ध पीड़ा का भी अत्यधिक दृक्स्पर्शी तथा मार्मिक वर्णन किया है ।

हायावादी काव्य में प्रवृत्ति का जो रूप प्रस्तुत किया गया, साहित्य में वह अपने प्रकार का सर्वप्रथम वर्णन कहा जा सकता है। उस युग के कवियों ने प्रवृत्ति को अपने ऊपर से देखा और उसे भावतुल्य काव्य में व्यंजित किया। हायावाद में प्रवृत्ति को नूतन बाना फरना आ गया और उसे वह है केतन बनाने उस पर गानकी भावों का आरोपण कर एक नया रूप प्रदान किया गया। जब प्रवृत्ति अपने सुख-दुख की कचरियों को कभी ही गाय ही उस लोक से भाड़ा जाने बहुर परीक्षा का ही कमिवाकि ने भी लता-क सुई। हायावादी कवियों ने प्रवृत्ति के सामान्य में वहीव सुख और अन्ति की अनुभूति की जिसने प्रतिफलन स्वरूप उनके इतित्व को प्रवृत्ति ने पूर्णतः लाञ्छाकित कर लिया। अपनी कविताओं में प्रवृत्ति का विस्तृत वर्णन मिलता है प्रमुखतः वह पालम्बन बनकर जा है, कहीं-कहीं उदीपन रूप में भी प्रस्तुत हुई है और कहीं उन दोनों रूपों से भिन्न स्वर्ण रूप में भी व्यक्त हुई है। प्रवृत्ति का प्रतीकात्मक रूप भी उस युग के काव्य की विशेषता है जो पार्थिव भावामिका में प्रस्तुत हुआ है।

हायावादी काव्य चिंतन- प्रधान है। चिंतन की गहनता में ही कवि दार्शनिक तथा रहस्यवादी भी बन गये हैं। वास्तव में हायावादी कवियों में भारतीय वर्तन के प्रति वास्त्या थी जिसने मूल में उनके चिंतन-प्रवृत्ति का विकास होना स्वाभाविक था। अपनी चिंतन-शक्ति के प्रतिफलन स्वरूप ही न कवियों ने सर्वप्रथम काव्य में अंतरंग जीव के वर्णन को प्रदानता दी। हा चिंतन प्रवृत्ति ने ही अदृश्य के प्रति काव्य को जन्म दिया जो रहस्यवाद का प्रथम स्तूपान है। इन कवियों में कण-कण ने हिपी ज्ञात का के प्रति काव्य का जो भाव मिलता है वह उनके रहस्यात्मक भावना का चोक्त है, किन्तु इन कवियों के चिंतन का जो रूप उभरा है उसी परिप्रेक्ष्य में रहस्यवाद की संज्ञा देना भी उचित नहीं लगता क्योंकि रहस्यवाद की अपनी जगह सता है।

हायावादी काव्य की एक और विशेषता उसकी पलायनवादी भावना भी है। कतिपय आलोचक हायावादी कवियों को पलायनवादी कहते हैं।

उनके अनुसार नयी वैयक्तिक भावना, दार्शनिक अभिव्यक्ति तथा प्रकृति प्रेम
बादि छात्र और यथार्थ ज्ञान से पलान मात्र है । किंतु उस पलानवादी
भावना को सत्य मानना उचित नहीं क्योंकि "तोड़ दो यह दिगतिज मैं भी देख
तू उस ओर क्या है" मैं महादेवी जी का कौतुहल व्यंजित है न कि पलान ।
प्रायः लोग प्रसाद जी से "हे कल तुम्हें मुलावा देकर कैरे नाकि धीरे धीरे"
पंक्ति को छेद भी पलानवाद की पुष्टि करते हैं पर वे यह भूल जाते हैं कि
प्रसाद ने जीका के बन्धु दोनों को भी पासलेदेता है, परता है और काव्य में
अभिव्यक्ति किया है । इस प्रकार जहाँ भी कहीं ये कवि सांसारिक प्रपंच से
छटकर भाँड़ा विक्राम करना चाहते हैं वहाँ उनकी चिंतनशक्ति वाय्यात्मिक तत्वों
का बोध कराती है जिसके लिए पलान अनिवार्य हो जाता है ।

हायावाद की प्रमुख विशेषता नया अभिव्यंजना
शिल्प है । इस जुग में नयी अभिव्यंजना प्रणाली का अनुचित विकास हुआ जिसका
कानि बागे यथा प्रसंग होगा ।

इस जुग के प्रमुख कविक्रय प्रसाद, निराला और पंत
ने जो स्वानुभूति, भावुकता, चिंतन शक्ति एवं कल्पना तत्व की प्रधानता मिलती
है वह इस जुग के गौरव और समृद्धि के लिए पर्याप्त ही नहीं उपेक्षित है इन कवियों
ने साम्प्रदायिकता के गंभीर भावनाओं से परे होकर यथार्थ स्थिति से प्रभाकिं ही
अपनी अन्तर्दृष्टि विचारिणी कल्पना शक्ति के द्वारा सूक्ष्मातिमूर्त भावों को
जातीयता, राष्ट्रीयता एवं अन्तराष्ट्रीयता के बंधनों से मुक्त कर काव्य में अभिव्यक्ति
किया है । केवल प्रेम और प्रकृति ही इन कवियों को ग्राह्य न थे, प्रत्युत वाय्या-
त्मिकता और मानवीय जीवन के प्रति सहज भावार्जन भी इन्हें अभीष्ट था । प्रसाद
और निराला के काव्य में एक ही शाश्वत चेतना का स्वर विद्यमान मिलता है
जो तद्गुणीन परिस्थितियों में पलकित हुआ और अपनी आपदाओं के क्षुब्ध वातावरण
में विकसित होकर शाश्वत साहित्य के रूप में ऊपर हो गया । वास्तव में 'हायावाद'
हिन्दी साहित्य में एक प्रतिक्रिया और क्रांति के रूप में सामने आया था । द्विवेदी
जुग की इतिवृत्तात्मकता का स्थान कोमल कांत पदावली और सूक्ष्म जीवन को मिला—

जीविकता के स्थान पर कहीं कहीं सरस रूप में प्रस्तुत हुआ अभी तक देवत्व में मानवीय भावनाओं को मरने का प्रयास किया जाता था। जायावादी कलाकार ने मानव को उसकी मानवीयता में ईश्वर से महान मान लिया। जातीयता और राष्ट्रीयता के बंधनों में द्विवेदीयुग का काव्य अभी तक शाश्वत जेतना को न ग्रहण कर सका। अब कवि ने दार्शनिक भूमि पर खड़े होकर चिन्तित सत्य का जंगल धारण किया। इसी अतिरिक्त प्रकृति, जीव, मानव का साहित्य के साथ तादात्म्य स्थापित करने का यह एक सफल प्रयत्न था।¹ जिससे हिन्दी कविता में एक नयी करकट बढ़ी और काव्य साहित्य अब वाष्टि की सीमित परिधि से निःस्तर समष्टि के विस्तृत प्रणिष्ठा में जा गया। इस युग का साहित्य विशेष प्रकार की उदारता, व्यापकता, विविधता एवं चिंतन क्षमता से युक्त हो ऐसे मार्मिक ढंग से व्यंजित हुआ कि सब ने उसे एक स्वर से उच्चतम शारिण्या की संज्ञा प्रदान की। इस युग के कवियों ने जहाँ एक ओर राष्ट्र की व्यापक चिंतनधारा को काव्य में स्थान दिया वहीं दूसरी ओर युग की गंभीर जीवक व्यवस्था तथा स्वानुभूतिपरक जाध्यात्मिक तत्वों को भी तृती तन्मयता के साथ काव्य में व्यक्त किया।

(2) शिल्पगत

वायुनिक युग हिन्दी साहित्य का गौरवशाली तथा प्रतिभा सम्पन्न युग माना जाता है, इस युग में काव्य-साहित्य का माव तथा समिधवित्त दोनों ही दृष्टियों से पराप्त किया हुआ। तद्गुणीन परिस्थितियों के परिणाम स्वरूप काव्य के विषय-परिवर्तन में जो प्रतिक्रिया हुई उसका प्रभाव समिधवित्त प्रणाली पर पड़ा नितान्त स्वाभाविक था। इस युग के काव्य का शिल्प-बद्ध उतना ही सशक्त एवं समृद्ध परिलक्षित होता है जितना की भाव-बद्ध।

वायुनिक हिन्दी साहित्य के समुत्थान काल (भारतेन्दु-युग) में ही कवियों ने अपने पूर्ववर्ती रीतिकालीन कवियों से भिन्न काव्य के शिल्प

विषयक तत्त्वों का विधान प्रारंभ कर दिया था । भारतेन्दु-युग में काव्य-निष्पत्ति में जो परिवर्तन हुए उससे परिप्रेक्ष्य में यह कहा जा सकता है कि काव्य-शिल्प ने नवीन तत्त्व अपने शैली-स्था में आ गए थे । इस प्रकार भाषा-शैली तथा व्यंजन में परिवर्तन होने लगे थे, फिर भी उनकी अभिव्यक्ति प्रणाली पूर्णतः ऐतिहासिक शिल्प-प्रतिमानों से विज्र नहीं हो चुकी थी । उसी युग में व्रजभाषा के साथ-साथ लड़ीबोली का रूप भी सामने आया, उस उर्दू मिश्रित लड़ीबोली में गन्धीर भावाभिव्यक्ति की कामता अवश्य नहीं थी, पर भाषा के क्षेत्र में एक परिवर्तन तो हुआ ही । भारतेन्दु युग में फारसी की लफ्जों तथा गजलों से अतिरिक्त अंग्रेजों के पदार्थ हृन्द का आवेश भी काव्य-साहित्य में हुआ । परम्परागत हृन्दों के साथ इन नूतन हृन्दों का प्रचलन भी इस युग में मिलता है । अंग्रेजों ने बौद्ध से बौद्ध को हलक करने का प्रयास भी किया गया और अन्योन्यिक तथा व्यंग्य आदि का प्रसार और प्रथम को भावाभिव्यक्ति बनाया गया ।

भारतेन्दु युग में जो परिवर्तन प्रारंभ हुए वे उसी परिमार्जित रूप केर आगे विकसित करने का त्रेय द्विवेदी युग को है । द्विवेदी युग में बाक्य भाषा का स्वरूप निश्चित हो गया, अस्वतः गूठियों का परिहार कर लड़ीबोली को शुद्ध, परिमार्जित, सशक्त, संतुलित, अवस्थित एवं भावाभिव्यक्ति बनाकर प्रतिभाशाली पद पर आसीन किया गया । शुद्ध व्याकरणानुसृत काव्य रचना की ओर कवियों का ध्यान आकर्षित किया गया ; अनुचित पद योजना तथा सार्थक विषयानुकूल शब्द चयन पर विशेष बल दिया गया ।

भाषा-परिमार्जन के साथ-साथ नवीन हृन्दों के प्रयोग पर भी विशेष बल दिया गया । द्विवेदी जी के शब्दों में चौहा , चौपाई, चौरेठा, पनाहारी, हृष्य और सवेरा आदि का प्रयोग हिन्दी में बहुत हो चुका, कवियों को चाहिए कि ----- और हृन्द भी वे लिखें । हम ने नहीं चाहे कि ये हृन्द नितान्त परित्यक्त ही कर दिये जाएं । हमारा अभिप्राय यह है कि इनके साथ-साथ संस्कृत काव्यों में प्रयोग किए गए कृती में से

दो चार उपसोपम वृत्तों का भी ऐन्द्री में प्रचार किया जाए । इन वृत्तों में वृत्तविशिष्ट, वंशस्थ और कान्त तिलका आदि वृत्तों हैं जिसका प्रचार भाषा में होने से काव्य की लोभा बढ़ेगी ।^१ द्विवेदी जी ने अपने अतिरिक्त यह भी सुझाव दिया कि पदान्त में अनुप्रास हीन ह्रस्व भी भाषा में लिखे जाने चाहिए।^२ द्विवेदी जी ने इस सुझाव के परिणामस्वरूप उनके युग में ही कविका के अन्त्यानुप्रास के निर्वाह की पद्धति टूटने लगी और पदान्त की अनुप्रासहीनता कविता द्वारा प्रारंभ हो गई । द्विवेदी जी का यह कहना था कि कौ समय-कौश ने राग-विशेष के गार जाने से कि वफा कतूत होता है कौ ही कर्ण के अनुकूल का प्रयोग करने से कविका का वास्वापन करनेवाले को अधिक आनन्द मिलता है ।^३

काव्य में भाषा , ह्रस्व के साथ-साथ व्यापक स्तर पर अप्रस्तुत-विधान का स्वरूप भी परिवर्तित हुआ । उस युग में अप्रस्तुत-भाषा को काव्य-भाषा के लिए अनिवार्य तो माना गया किन्तु उसे काव्य में सर्वोपरि स्थान नहीं दिया गया । काव्य की ऐन्द्री-वृद्धि के लिए पार्श्व-तत्त्व-ओं के नूतन अङ्गारों-गानकीर्ण, कौशण विधान, शब्द-ध्वनन, विरोधाभास आदि का विधान भी काव्य में किया गया ।

द्विवेदी युग में ही शिल्प विधि के उन तत्त्वों के प्रति जागरूकता दिखाई पड़ने लगी थी जो बाण की काव्यालोचना में अत्यधिक महत्वपूर्ण माने जाते हैं । प्रतीक और बिम्ब विधान भी इस युग के काव्य में मिलता है । प्रतीकों के माध्यम से भावामिच्छा के गुप्त जी को विशेष उपलब्धि मिली है । प्रतीक की तुलना में बिम्ब-विधान को अधिक महत्ता दी गई । अधिकांश कवियों की रचना में बिम्ब प्रयोग ही मिलता है । हरिजीव के प्रिय प्रवास का प्रारंभ ही बिम्ब विधान से हुआ है । उसके अतिरिक्त काव्य-शिल्प के अन्य प्रोक्त का

१- महावीर प्रसाद द्विवेदी : तरस्वती, कुलार्थ, १९०१ ।

२- महावीर प्रसाद द्विवेदी : (कवि कर्तव्य) रसज्ञ रंजन, पृ० १६ ।

३- वही, पृ० १४ ।

विधान भी इस युग के काव्य में दृष्टव्य है।

निवेदी युग में हो रहे काव्य के क्लृप्तिकी विकास से साहित्य को एक नई दिशा मिली। विषय तथा शिल्प परिवर्तन के साथ ही काव्य-रस की दृष्टि में भी परिवर्तन हुआ। उन रस के अतिरिक्त नये काव्य-रस भी इस समय विकसित हुए। निवेदी युग ने पूर्वकी लक्ष्यधारा के परिणामी एवं परिष्कार के साथ ही पर्यायी विविधता के लिए प्रयत्न भूमिका का निर्माण भी किया।

निवेदी युग की काव्य-विशिष्टताओं को उल्लेख ग्राह्य एवं समृद्ध बनाने का कार्य जारी करके प्रताप और निराला के नामों हुआ। महाकवि प्रताप और निराला प्रमुखतः शाखावाद युग के कवि हैं और यह युग वाधुनिक हिंदी साहित्य का सच से समृद्ध युग है। उन कवियों ने काव्य को विषय की दृष्टि से गंभीर और व्यापक तो बनाया ही, साथ ही अभिव्यक्ति का पक्ष को भी परिवर्धव्यमाना।

नये अभिव्यक्ति का क्षेत्र के सौन्दर्य सौष्ठव को महत्व देते हुए शुक्ल जी ने शाखावाद के दोनों अर्थों में से सत्यगत अर्थ (शैली प्रधान अर्थ) पर अधिक जोर दिया है। उनमें क्लृप्तिकी शाखावाद की शाखा के भीतर धीरे-धीरे काव्य-शैली का बहुत अच्छा विकास हुआ, अपने सन्देह नहीं। सभी भावावेश की वाधुल-व्यक्ति, लक्षणात्मक-वैचित्र्य, पूर्ण प्रत्यक्षीकरण, भाषा की कृता, विरोध-कल्पा, लोमल पद-विन्यास इत्यादि काव्य का स्वयं संघटित करनेवाली प्रचुर सामग्री क्लृप्तिकी पड़ी। अन्ततः यह कहा जा सकता है कि इस युग के प्रमुख कवि प्रताप, पंत, निराला, रामकुमार काँ, महादेवी आदि ने निवेदीयुगीन क्लृप्तिकी निरूपण-प्रणाली का विरोध करते हुए भाषा-शैली को सरल तथा सरल बनाने और अभिव्यक्ति-सौष्ठव को सुस्पष्ट करने का गुरुतर कार्य सम्पन्न किया। उन कवियों ने काव्य में भावानुभूति को अभिव्यक्ति करने के लिए अर्थ नामांति, नाद, शब्द-संघटित, अलंकार, उक्ति-वैचित्र्य, प्रतीकात्मकता तथा शिल्प आदि का आश्रय लिया। काले अर्थानों में शिल्प सौंदर्यी उन सभी उपकरणों का अथास्थान विस्तृत विवेक किया जाएगा किन्तु आधुनिक पर प्रताप और निराला की कृतियों के शिल्प-विधान का सुलभात्मक अध्ययन हमारा अभीष्ट है।

अध्याय - ३

(क) काव्य-रूप

(ख) प्रसाद और निराला की काव्य-रूप संबंधी मान्यताएँ

(क) काव्य-रूप

(१) तात्त्विक विवेक

स्वरूप और परिभाषा : तात्त्विक दृष्टि से मानसी सृष्टि या हृदयगत वातारिक सृष्टि काव्य है, किंतु वाक्प्राणिक दृष्टि से शब्दार्थ की मूर्त-गोचर अभिव्यक्ति काव्य-रूप है।^१ रूप तत्त्व पर विचार करते समय माश्चात्य विचारक अस्तु की वह धारणा महत्त्वपूर्ण प्रतीत होती है कि रूप किसी वस्तु के अस्तित्व का वह आन्तरिक कारण है जिसके द्वारा उस वस्तु के उपादान को आकार प्रप्ति होता है।^२ अतः वह उपादान तत्त्व जिसमें कवि की अनुभूति की अभिव्यक्ति का सम्पूर्ण कोश अन्तर्भूत होकर आकार प्राप्त करता है, काव्य-रूप है।^३ हिंदी में ओंजी शब्द फॉर्म के पदार्थ के रूप में व्यवहृत शब्द रूप से तात्पर्य उन समस्त तत्वों से पूरित आकार-प्रकार तथा रचना तत्त्व से है जिससे उस रचना विधान के सूक्ष्म एवं स्थूल गुणों का निश्चयात्मक बोध होता है। विशिष्ट अर्थ में रूप मूले ही आकृति मात्र हो, परन्तु काव्य के सन्दर्भ में व्यापक स्तर पर आकृति से जास्य उन समस्त तत्वों के एक ऐसे विशिष्ट संपटन से है जो कवि की सर्जात्मक प्रक्रिया में सहायक होकर कृति के शिल्पगोचर होने में अपना योग देते हैं। इस प्रकार रूप कृति के वाह्य और वातारिक तत्वों को जड़ता में संघटित करता है। अतः काव्य प्रसंग में रूप का सीधा अर्थ है कवि की अनुभूति की मूर्त बँदोबंद अभिव्यक्ति।^४ काव्य रूप कवि के मानसिक एवं भावनात्मक बिम्बों का वह संपटित आकार है जो भाषा शैली और छन्द में आवद्ध होकर मूर्तरूप में सृष्ट्य के मानसिक कक्ष में रूपान्ति हो सके। अतएव संकुचित अर्थ में काव्य-रूप जहाँ काव्य-शिल्प की

१- साहित्य कोश, भाग १, पृ० ६२१।

2- These thoughts and experiences which are put in different ways in different poems of the poet we call that particular way their 'Form' or Poetical Form.

Form and Style in poetry - W.P.Ker, p.97.

3- The commonest meaning of 'Form' in poetry is perhaps that of metrical pattern or frame.

Ibid. p. 95.

शैलीगत तथा वाक्यांगगत विशिष्टताओं का ही सीमित है वहाँ ही व्यापक अर्थ में काव्य रूप सम्पूर्ण कृति के वैशिष्ट्य का पर्याय है ।

हिंदी में काव्य-रूप जैसे अनेक शब्दों का प्रचलन है यथा-काव्य कविता, काव्य कोटि, रूप कविता तथा रचना विज्ञा आदि किंतु काव्य-कविता तथा काव्यरूप शब्दों का अपेक्षाकृत अधिक प्रचलन है । इनमें अर्थ की दृष्टि से न्यूनाधिक वैषम्य भी है । काव्य रूप से आरम्भ जहाँ रचना प्रणाली से लिया जाता है वहाँ काव्य-कविता से प्रकार अथवा पैदा का अर्थ लिया जाता है फिर भी ये दोनों शब्द एक ही अर्थ के व्यंजक प्रतीत होते हैं, क्योंकि कवि अपनी अनुमति की अभिव्यक्ति के लिए जिस रचना प्रणाली को स्वीकार करेगा उसी के अनुरूप उसकी कृति भी अपना रूप ग्रहण करेगी और इस प्रकार काव्य-रूप तथा काव्य-कविता में कोई वैषम्य नहीं रह जाता । अतः काव्य रूप के समानक्षरी सभी शब्द अपने विशिष्ट अर्थ में भले ही पूर्णता को प्राप्त करने के लिए विभिन्न पदार्थों का वाक्य लेकर उन्हें महत्ता प्रदान करते हों, किंतु सामान्य अर्थ में ये सब एक ही तथ्य को व्यंजित करते हैं ।

इस प्रसंग में यह विचारणीय है कि वस्तु और रूप का पारस्परिक तारतम्य क्या है ? रवीन्द्र नाथ ने वस्तु और रूप के एकत्व में ही कलात्मक साहित्य की पूर्णता को स्वीकार किया है रूप और वस्तु अभिन्न हैं, एक दूसरे से पृथक् हो जाने पर उनका कोई अस्तित्व नहीं रह जाता ।¹ विषय एवं वस्तु की भिन्नता पर ही काव्य रूप के सुदृढ़ स्तम्भों का निर्माण संभव हो सकता है । काव्य रूप को वस्त्र के अनुरूप ही अपना रूप सौष्ठव या कलात्मक परिधान ग्रहण करना पड़ता है । वस्तु के अनुरूप ही कवि की अभिव्यक्ति रूप ग्रहण करती है ।² वस्तु और वाक्य एक दूसरे से पृथक् नहीं हो सकते। कोई वस्तु

1. But when they are indissolubly one, then they find their harmonies in our personality, which is an organic complex of matter and manner".

Tagore, Personality, p. 20.

2. Form is organic and the needs of a subject create their own special means of construction and expression.

Robin Skelton : The poetic pattern, p. 54.

वाक्यांशों नहीं हो सकती और न वाक्य को वस्तु से अलग किया जा सकता है।^१ भावनात्मक या मानसिक वस्तु की मूर्त अभिव्यक्ति से जो विशिष्ट प्रकार की रूपरेखा निर्मित होती है उसे ही काव्य-रूप की संज्ञा से अभिहित किया जाता है।

काव्य को रूपाकार प्रदान करने में युग परिवेश तथा कवि-व्यक्तित्व का विशेष प्रभाव पड़ता है जो विषय तथा शिल्प से अलग काव्य-रूप के सृजन अन्तर को व्यञ्जित करने में सहायक होता है। प्रायः अशान्त एवं अव्यवस्थित युग-परिवेश में कवि की मूर्त अभिव्यक्ति विकृत एवं वैविध्यपूर्ण होती है, जबकि शांत एवं स्थिर वातावरण की काव्याभिव्यक्ति सुन्दर, भावपूर्ण, सरल हृदयस्पर्शी, गंभीर कोमल तथा सहज ग्राह्य होती है। काव्य सहज या जटिल जैसा भी हो उसमें यदि अधिक नहीं तो जाँझिरा रूप से ही कवि व्यक्तित्व की घुमिल छाया अवश्य पड़ती है। कवि के स्वभाव, जन्मजात संस्कार, दिनचर्या तथा उसके परिस्थिति-जन्य व्यक्तित्व का प्रभाव काव्य की सृजन-प्रक्रिया पर प्रत्यक्ष तथा अप्रत्यक्ष रूप से अवश्य पड़ता है। प्रत्येक कविता के सौन्दर्य बंध का स्वरूप ही विशिष्ट होता है। वह कविता के रचनात्मक एवं रागात्मक संवेतना की अनिवार्य प्रतिक्रिया होता है जिसमें ऐहिक अनुबन्धन एवं जीवन मूल्य किसी न किसी स्तर पर अवश्य गुंथे रहते हैं।^२

काव्य रूप को साकार करने का एक मात्र माध्यम भाषा है। भावोद्भवकारिणी शक्ति से परिपूर्ण काव्य भाषा काव्य रूप से उसी प्रकार अभिन्न है जिस प्रकार चित्र से रंग, रेखा आदि। काव्यरूप को वाक्य प्रदान करने वाली व्यात्मक काव्य भाषा प्रायः हृन्दीबद्ध होती है। कवि को अपनी अनुभूति को काव्यात्मक रूप प्रदान करने के लिए हृन्दी का वाक्य ग्रहण करना पड़ता है और इन हृन्दी को वह अपने भाव तथा विषय के अनुकूल एक पुनिश्चित वाक्य प्रदान करता है। कवि द्वारा निर्मित इसी वाक्य को काव्यरूप की संज्ञा दी जाती है।

१- डा० गुलाब राय : सिद्धांत और अध्ययन, पृ० ८६।

२- गुरुदेव जी : काव्य शिल्प के आध्यात्म, पृ० १५६।

3774-10
2202

3073
2202

2.3.12

इन्द्र बुद्ध, रस चिह्न, भाववाहिनी भाषा से परिपूर्ण काव्य-रूप के सौन्दर्य का प्रमुख प्राप्ति-मार्ग प्रस्तुत होता है। इसके माध्यम से कवि की अनुभूति सशुद्ध मन-मस्तिष्क को उद्विग्न हो से आकर्षित कर लेती है किंतु काव्य रूप को प्रस्तुत करनेवाले से सभी प्रतिमान काव्य के अंगमान हैं पूर्णतः काव्यरूप नहीं।

कविता न केवल भाषा है, न केवल भाव है, न केवल लय है, न केवल प्रस्तुत - अप्रस्तुत का संयोजन है अपितु उन समग्र तत्वों का समन्वयपूर्ण ही उसका स्वरूप है जिसे व्यावहारिक सञ्ज्ञावली में काव्य रूप की संज्ञा से अभिविहित किया जाता है। इस प्रकार काव्यरूप कवि की रचना न होकर समग्र आवश्यक तत्वों की समन्विति है। ये समग्र तत्व काव्य को एक ही धारा की अन्य कृतियों से भिन्नता प्रदान कर उन्हें निश्चित रूप देने में सहभागी होते हैं, साथ ही ये काव्यरूप के मापदण्ड भी होते हैं। तान्त्रिक, कामायनी, प्रियप्रवास आदि एक ही धारा के महाकाव्य होते हुए भी स्त्री कारण एक धारा से रूपाकृति में भिन्न हैं। यही बात नायक कृष्ण की मधुर लीला का गुणगान करनेवाले विभिन्न कवि सूरदास, नन्ददास, मीरा, रसखान, रत्नाकर आदि की मुक्तक रचनाओं में भी दृष्टव्य है। अतः यह निश्चित है कि प्रत्येक कवि की रचना का अपना एक निश्चित रूपाकार होता है, चाहे वह शास्त्रानुमोदित-विधान में आबद्ध कृति हो, चाहे महाकाव्य, प्रबन्धकाव्य, मुक्तक, प्रीति आदि कोई भी रचना-विधान हो। अतएव एक काव्य कृति का आकार सदैव धारणी काव्य कृति से भिन्न हुआ करता है लेकिन प्रत्येक कृति का एक रूप होता अवश्य है।¹

भाव, भाषा, लय, अप्रस्तुत-विधान का संतुलित एवं सामंजस्यपूर्ण मधुर विन्यास काव्य रूप के सौन्दर्य का विनाशक कहा जा सकता है। संतुलन सामंजस्य, वैविध्य, वैचित्र्य के अनुकूल ही काव्यरूप को आकार प्राप्त होता है और काव्य में ये उपकरण एक ऐसी वस्तुस्थिति में संघटित हो जाते हैं कि

-
1. While no one pattern is common to all poetry ;
all poetry possesses a pattern.

उन्हें पृथक् नहीं किया जा सकता । काव्य के समस्त उपरक्षण समात्म-भाव की स्थिति में काव्य के सौन्दर्य को उसी प्रकार स्थापित करते हैं जिस प्रकार रूप, शील, लावण्य, मार्मिकता आदि गुणों से युक्त पंचतत्त्व रचित क्षीय शरीर वात्मा को वाकृति प्रदान कर सर्वांग बनाते हैं । इस प्रकार काव्य रूप समिवर्जना शिल्प का प्रयोग न होकर अपने में सार्फत एवं महत्त्वपूर्ण एक व्यापक उपरक्षण है । समिवर्जना के विभिन्न तत्त्वों की अपेक्षा साहित्यशास्त्र में इस का विशेष कम हुआ है जबकि इसी तत्त्व इन विभिन्न उपरणों को एक सूत्र में संगोपित कर उन्हें आकार प्रदान करता है । कवि जब भी अपने मानसी विम्व की मान जात से तादात्म्य स्थापित कर आत्मिक रूप में व्यक्त करता है तब वह अपनी आवाज की सार्थकता उसी में मानता है कि उसकी स्वानुभूति का लानन्द समशीलता सादृश्य प्राणी मात्र हो, और इस सी संभव हो सकता है जब कवि की आत्मानुभूति को समर्थ स्थापति प्राप्त हो । काव्य-रूप कवि द्वारा निरूपित विभिन्न काव्यात्मक तत्त्वों को समन्वित कर कवि के व्यंग्यमय प्रतिमा को संग्रहित करनेवाला वह व्यापक तत्त्व है जिसकी अपेक्षा काव्य में कदापि नहीं हो जा सकती । अतएव काव्य के विभिन्न तत्त्वों का समन्वित प्रयोग ही काव्य-रूप है ।

(2) व्यावहारिक विवेक

(क) भारतीय काव्य-शास्त्र में निरूपित काव्य भेद : काव्य-रूप के उक्त तात्त्विक विवेक के उपरान्त उसके व्यावहारिक पक्ष पर दृष्टिपात करना आवश्यक है । व्यावहारिक दृष्टि से 'रूप' शब्द प्रकार बरवा प्रपेक्ष के अर्थ में प्रयुक्त होता है । इस दृष्टि से भारतीय वाचार्थों ने काव्य के अनेक भेद किये हैं ।

संस्कृत काव्यशास्त्र के वाचार्थ मानस ने छठवीं शती में सर्वप्रथम काव्य के दो भेद किये - गद्य और पद्य । फिर भाषा और विषय के आधार पर काव्य-भेदों की चर्चा करते हुए उन्होंने काव्य के समन्वय (महाकाव्य)

वभिनेयार्थ (नाटकादि), जात्यायिका और कथा ये चार प्रबन्ध काव्य तथा जनिबद्ध (मुक्तका) को मिलाकर कुल पाँच भेद किये ।^१

कण्ठी ने सर्वप्रथम गद्य, पद्य और मिश्र अर्थात् त्रिव्यू त्रिविध भेद किये । फिर पद्य काव्य के मुक्तका कुल्ल, कोश, संघात तथा सर्गबन्ध (महाकाव्य) भेद किये ।^२ गद्य काव्य के कथा तथा जात्यायिका नामक दो भेद किये और मिश्र के नाटकादि भेद किये ।

वानन ने काव्य को जनिबद्ध (मुक्तकादि) और बद्ध (लण्डकाव्य, महाकाव्य) दो रूपों में विभक्त किया^३ और फिर निम्न

१- (क) उभयार्थोऽस्ति तावज्जगद्यं पद्यं च तद्विधा ॥१११६॥

(ख) सर्गबन्धोऽभिनेयार्थं तथैवास्यायिकाकथै
जनिबद्धं च काव्यादितत्पुनः पञ्चोच्यते ॥१११७॥

(ग) जनिबद्धं पुनर्गीथाश्लोक मात्रादि तत्पुनः ।
युक्तं कृत्स्वभावोक्तत्वा ॥१११८॥ काव्यालंकार

२- (क) गद्यं पद्यं च मिश्रं च तत् त्रिविधं व्यवस्थितम्
पद्यं क्षुप्पदी तच्च घृतं जातिरिति द्विधा ॥१११९॥

(ख) गद्यं पद्यं मयी काचिच्चम्पूरित्यभिधीयते ॥११२०॥

(ग) मुक्तकं कुल्लं कोशः संघात इति तावत्
सर्गबन्धगिरूपत्वाद्युक्तः पद्यं विस्तारः ॥११२१॥ काव्यादर्श

३- तद्विधं गद्यपद्यस्य काव्यजनिबद्धं निबद्धं ।

कथोः प्रतिबद्धत्वाल्लङ्घनं नोक्तम् ॥ ११२२॥

काव्यालंकारसूत्रवृत्ति

(प्रबन्ध) काव्य है, जिसे उन्होंने सन्दर्भ काव्य कहा है, अन्तर भेदों का भी वर्णन किया है । जगन् चक्रर १०वीं शती में राजर्षेक्षर ने मुक्तक और प्रबन्ध दोनों काव्यों के पाँच-पाँच भेद किये जिनमें शुद्ध चित्र, कथोत्थ आदि का उल्लेख किया है ।^१ जगन्मन्त्रवर्द्धनाचार्य ने भी मुक्तक और प्रबन्ध दो प्रधान भेदों की चर्चा की और मुक्तक के अन्तर्गत सन्दानितक, विशेषक, कलापक और सुल्ल कादि की चर्चा कर प्रबन्ध के सुष्ट रूपों यथा-परिक्था, लण्ड कथा, तत्कलथा, सर्गबन्ध, धर्मिनेयार्थ, वात्स्यायिका तथा कथा आदि की चर्चा की ।^२

पूर्ववर्ती आचार्यों के आधार पर जगन् चक्रर १०वीं शती में साहित्य वर्णनकार आचार्य विश्वनाथ ने काव्य के दृश्य एवं श्रव्य - ये दो भेद किये । उन्होंने दृश्य काव्य को 'रूपक' कहकर सम्मोषित किया और उसमें का प्रमुख भेद किये । उपरूपक की चर्चा भी उन्होंने एही प्रसंग में की और उसमें एक भेद किये । आचार्य विश्वनाथ ने श्रव्य काव्य के तीन भेद किये - गद्य, पद्य तथा गद्य-पद्य (चम्पू) । पद्य के पुनः दो भेद किये मुक्तक और प्रबन्ध । मुक्तक में सन्दानितक आदि का उल्लेख किया और प्रबन्ध के तीन भेदों की चर्चा की - प्रथम-सर्गबद्ध, मंचाधिकृत, विशिष्ट गुण से पूर्ण विस्तारमय एक कथात्मक महाकाव्य, द्वितीय-काव्य में एक वंश का वर्णन होनेवाली कथा 'एकदेशानुसारी' लण्ड काव्य और तृतीय कथा तथा वात्स्यायिका पित्तमें गद्यात्मक कथा के बीच कहीं कहीं छन्दों का प्रयोग तथा मध्यम नस्कार-आदि

१- मुक्तकप्रबन्धविणयत्वेन । तावपि प्रत्येक पञ्चया । शुद्धः, चित्रः, कथोत्थः, संविधानकम्पूः, वात्स्यायिकावाश्च । तत्र मुक्तैतिवृत्तः शुद्धः । स एव सप्रपञ्चश्चित्रः । वृत्तैतिवृत्तः कथोत्थः । सम्भावितैतिवृत्तः संविधानकम्पू । परिक्थात्मैतिवृत्तः वात्स्यायिकवान् ।

काव्य मीमांसा (जयानुशासनम्) नवम अध्याय, पृ० १२३ ।

२- यतः काव्यस्य प्रभेदा मुक्तक संस्कृत प्राकृतापभ्रंशनिबद्ध, सन्दानितक-विशेषक, कलापक-कुल्लानि, पर्यायबन्धः, परिक्था, लण्डकथातत्कलये, सर्गबन्धौ, धर्मिनेयार्थ, वात्स्यायिकाकथे इत्येकमाप्यः ।

पवन्यालोकः ॥ ३७ ॥

का वर्णन होता है । गद्य-पद्य (चम्पू) काव्य के प्रारंभ में उसी विशिष्ट रूप विस्तार की चर्चा करते हुए अन्त में कर्मकाण्ड का उल्लेख किया ।^१

संस्कृत जाचायाँ द्वारा निरूपित उपर्युक्त काव्य-प्रभेदों में दृश्य-काव्य एवं श्रव्य-काव्य भेद सर्वमान्य हैं और दृश्य काव्य के अन्तर्गत नायकादि अभिनेता काव्य-रूपों का वर्णन भी युक्ति संगत है । श्रव्य काव्य के रचना एवं शैली के आधार पर तीन भेद हुए, जिनमें गद्य, पद्य एवं मिश्र की परिगणना की जाती है । पद्य शैली में प्राप्त काव्य रूपों के दो प्रमुख भेद किये गए : निबद्ध तथा अनिबद्ध । तदुपरान्त लोक उपभेदों की भी चर्चा की गई थी - निबद्ध (प्रबन्ध) काव्य में महाकाव्य, एकार्थ काव्य, लंछकाव्य, फागिकव्य । चम्पू तथा मुक्तक का वर्णन की संख्या के आधार पर नामकरण जहाँ अनेक प्रभेदों की चर्चा की गई ।

मुक्तक के गैर या प्रतीतात्मक रूप का उल्लेख तथा उसके स्वरूप आदि का स्पष्ट विवेक तो भारतीय जाचायाँ ने नहीं किया, फिर भी मायह ने रीति-विवेक के प्रारंभ में इस प्रभेद की ओर संक्षेप अवश्य किया है ।^२ इसी यह स्पष्ट होता है कि काव्य में गैरतत्त्व की भी महत्व दिया गया था । संस्कृत जाचायाँ

१- (क) कन्दोवदमदं पद्यं तेन मुक्तैः मुक्तकम् ।

कान्यां तु पुन्यैः संपादितं त्रिभिर्विध्यते ॥६॥३१४॥

(ख) कलापकं क्षुब्धं च पञ्चभिः कुलं मतम् ।

सर्गबन्धो महाकाव्यं तत्रैको नायकः पुरः ॥६॥३१५॥

(ग) लंछकाव्यं भवेत्काव्यस्यैकदेशानुसारि च ।

कोणः श्लोकसमूहस्तु स्यादन्ध्यान्ध्यानपेदाकः ॥६॥३१६॥

(घ) भाषाविभाषाभ्यामात्माव्यं वर्णमुत्पद्यते ।

एकार्थं प्रकृतैः पदैः सन्ध्यान्ध्यावर्जितम् ॥ ६॥३१७॥ साहित्यदर्पण ।

(ङ) गद्य पद्यस्य काव्यं चम्पूरित्यभिधीयते ॥

साहित्यदर्पण ; पृ० २२४-२२७ ।

मौलीलाल बनारसीदास, १९५६ ।

२- कपुष्टार्थवक्रांशितं प्रान्ममूकमालम्

भिन्न गैरभिवेदं तु कैवलं वृत्तिमालम् ॥ १॥३४॥

काव्यलिंगार

ने जो काव्य-विवेक किया है उल्लेखित हो जाता है कि मुक्तक की ओर
प्रबन्ध को अधिक महत्व दिया है और प्रबन्ध में भी महाकाव्य को विशेष महत्व
प्रदान किया है। पार्श्वकाव्य काव्यशास्त्री वररूप ने भी दुराण्त की अवधिपरि
मानक प्रबन्धात्मकता को विशेष महत्व दिया। बाधुनिक हिन्दी आचार्य
रामचन्द्र शुक्ल ने भी प्रबन्ध काव्य पर विशेष बल दिया है। उस प्रकार जर्मन
से जब तक के साहित्य में प्रबन्ध काव्य को विशिष्ट रूप से उत्कृष्ट घोषित किया
जाता रहा है। भारतीय आचार्यों का काव्य-विवेक सुदृढ़ एवं तथ्यपूर्ण होते हुए
भी कस्तुरक ही रहा है जिसका एक कारण कृतिकार के व्यक्तित्व की उपेक्षा
भी है।

(४) बाधुनिक हिन्दी आचार्यों द्वारा निरूपित काव्य-भेद : बाधुनिक साहित्य
में ऐसे काव्य-ग्रन्थों का प्रायः अभाव है जिनमें संस्कृत ग्रंथों की तरह काव्य-भेद
निरूपण किया गया हो। बाधुनिक हिन्दी मनीषियों ने संस्कृत तथा पार्श्वकाव्य
साहित्य का आधार लेकर काव्य-रूपों की विवेचना अवश्य की है किंतु स्वतंत्र रूप से
नहीं। अधिकांश प्राप्त सामग्री काव्य के अन्य विषयों के विवेक के अनुक्रम से मिलती
है।

बाबू श्याम गुन्दर दास ने काव्य विभाजन दो रूपों में
किया। उनका कथन है कि कविता को हम दो मुख्य मार्गों में विभक्त कर सकते
हैं - एक तो वह जिसमें कवि अपनी अन्तरात्मा में प्रवेश करके अपनी अनुभूतियों तथा
भावनाओं से प्रेरित होता तथा अपने प्रतिपाद्य विषय को ढूँढ़ निकालता है ;
दूसरा वह जिसमें वह अपनी अन्तरात्मा से बाहर जाकर सांसारिक वस्तुओं और रागों
में फँसता है और जो कुछ ढूँढ़ निकालता है, उसका वर्णन करता है। पहले विभाग
को भावात्मक प्रधान अथवा आत्माभिर्व्यक्त कविता कह सकते हैं दूसरे को हम विषय
प्रधान अथवा भौतिक कविता कह सकते हैं।^१ इस प्रकार बाबू श्याम गुन्दर दास
ने कविता के दो भेद किये पहला भावात्मक कविता दूसरा वास्तव विषयात्मक कविता।

आचार्य शुक्ल ने रूप की दृष्टि से कोई विभाजन नहीं

किता, किंतु उनके इतिहास ग्रंथ में विभिन्न काव्य-रूपों की ओर उनका ध्यान बाधुष्ट अवश्य हुआ है। उन्होंने प्रबन्ध, मुक्तक और वीर गीतों का उल्लेख किया है -

“ इस वीर गाथा को हम दो रूपों में पाते हैं- मुक्तक रूप में और प्रबन्ध रूप में भी।”^१ उन्होंने वीरगाथाओं के दो रूप बताये “ प्रबन्धकाव्य के साहित्यिक रूप में और वीर गीतों के रूप में।”^२

शुक्ल जी ने गीत को मुक्तक का एक ही मात्र माना है -
कृष्णाभाषी कवियों ने मुक्तक के एक विशेष ही गीत-काव्य की ही पूर्ति की-----।^३

शुक्ल जी ने कथात्मक प्रबंध काव्यों से भिन्न वर्णनात्मक प्रबंध काव्यों की भी चर्चा की है ---- कथात्मक प्रबंधों से भिन्न एक और प्रकार की रचना भी बहुत देसने में जाती है जिसे हम वर्णनात्मक प्रबन्ध कह सकते हैं। दानलीला, मानलीला आदि ---- इसी प्रकार की रचनाएँ हैं।^४

प्रबन्ध काव्य के अन्य रूप - लघुकाव्य और लघु कथा रूपों का वर्णन भी शुक्ल जी ने किया है - “ मिलने पथिक” स्वप्न नामक दोनों तीनों लघुकाव्यों में उनकी कल्पना ऐसे मर्मस्थ पर की है जिस पर मनुष्य मात्र का हृदय स्थावतः लाया है।^५ बाधुनिक साहित्य में काव्य विधान के नूतन ढंग की चर्चा करते हुए उन्होंने बताया कि “ नवीन धारा के आरंभ में छोटे छोटे पद्यात्मक निबन्धों की परंपरा भी रही जो प्रथम उत्थानकाल के भीतर तो बहुत कुछ भाव प्रधान रही, पर धीरे-धीरे शुष्क और इतिवृत्तात्मक होने लगी।”^६

१- हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ३०

२- वही, पृ० ३१

३- वही, पृ० १३६

४- वही, पृ० २६८

५- वही, पृ० ५७८

६- वही, पृ० ५५०

प्रति शैली की ओर भी झुक जी ने संकेत किया है ।
 प्रति जो उन्होंने प्रतियुक्त ही कहा है - ' कला- कला की पुकार के कारण
 जोरुप में प्रति युक्तों (Lyrics) का ही अधिक चलन पैदा नहीं हो
 उगी या जाना यह बताकर कहा जाने ला कि जब ऐसी लम्बी कविकाएँ पढ़ने
 की किसी को फुरसत कहाँ जिनमें कुछ इति कुछ भी मिला रहता हो । अब तो
 विद्वत् काव्य की सामग्री जुटाकर सामने रख देनी चाहिए जो छोटे छोटे प्रति
 युक्तों में ही संभव है ।^१

पाचां झुक के इतिहास ग्रंथ में काव्य-रूपों पर ग़ौर-तज़
 जो विचार उपलब्ध होते हैं उनसे काव्य-रूप के उदाहरण तो नहीं किन्तु काव्य-भेदों
 के परिचात्मक संकेत अवश्य मिलते हैं जैसे मुक्तक काव्य, प्रबन्धकाव्य, लघुकाव्य
 तथा प्रबन्ध में भी कथात्मक प्रबन्ध और उल्लेख विन्न वर्णनात्मक प्रबन्ध का भी
 वर्णन मिलता है, साथ ही वीर गीत, गीत और प्रति का भी उल्लेख प्राप्त
 होता है । किन्तु उनका दृष्टिकोण इतिहासपरक था इसलिए काव्य-रूप का स्पष्ट
 विवेक उनके ग्रंथ में नहीं मिलता ।

पंडित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने भी काव्य के भेद तीन
 प्रकार से किये : शैली की दृष्टि से, वर्ण की दृष्टि से और बंध की दृष्टि से ।
 पुनः शैली की दृष्टि से उन्होंने काव्य के तीन भेद किये : गद्य, पद्य और चम्पू ।
 वर्ण की दृष्टि से उत्तम, मध्यम और अधम तथा बंध की दृष्टि से प्रबन्ध और निबन्ध
 निबन्ध दो भेद किये । पद्य शैली में लिखी रचना के प्रबन्ध और निबन्ध रूप की
 व्याख्या करते हुए मिश्र जी ने बताया कि ' जिस रचना में कोई कथा प्रबद्ध कही
 जाती है वह 'प्रबन्ध-काव्य' कहलाती है । जिसमें कोई विशेष कथा नहीं होती
 और जो स्वच्छंद रूप से किसी पद्य या गद्यखण्ड के द्वारा किसी रस, भाव या तत्त्व
 को व्यक्त करती है उस बंधहीन रचना को 'निबन्ध' या 'मुक्तक' कहते हैं । प्रबंध
 काव्य के तीन प्रकार बताते हैं । एक तो ऐसी रचना होती है जिसमें पूर्ण जीवन
 वृत्त विस्तार के साथ वर्णित होता है । ऐसी रचना को महाकाव्य कहते हैं । जिस
 रचना में लघु जीवन महाकाव्य की ही शैली में वर्णित होता है, उसको लघुकाव्य

१- हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र शुक्ल, पृ० ६०२ ।

कहते हैं। हिंदी में कुछ ऐसी रचनाएँ भी देखी जाती हैं जिनमें जीवन का तो पूर्ण लिया गया है, किंतु महाकाव्य की भाँति कस्तुरी का विस्तार नहीं दिखाई देता। ऐसी रचनाओं में जीवन का कोई एक पक्ष विस्तार के साथ प्रदर्शित करने का प्रयत्न देखा जाता है ----- उन्हें एकार्थ काव्य या वैकल्य काव्य कहना चाहिए।^१ उन्होंने लघुकाव्य, महाकाव्य तथा एकार्थ काव्य को प्रबन्धकाव्य में अन्तर्भूत कर मुक्तक गीत एवं प्रगीत को निबन्ध के अन्तर्गत स्वीकार किया।^२ निबन्ध शैली के अन्तर्गत तीन प्रकार की रचनाएँ देखी जाती हैं - मुक्तक, गीत और प्रगीत। हन्दोबड़ मुक्तक और गीतों का प्रचलन तो बहुत प्राचीन काल से रहा है, किन्तु प्रगीतों की रचना अंग्रेजी साहित्य के 'लिरिक' से जो पर बहुत धीरे दिनों से हिन्दी में होने लगी।^३

काव्य-वर्णन के प्रणीता पंडित रामदत्त मिश्र ने भी न्यूनाधिक नवीन तथ्यों के मिश्रण से काव्य के जैक भेद किये। संस्कृत काव्य-विभाजन की परिपाटी को लागे बढ़ाते हुए उन्होंने सर्वप्रथम काव्य को दृश्य और श्रव्य रूपों में विभाजित किया और फिर श्रव्य काव्य को बन्ध के आधार पर विभाजित किया। बन्ध के भेद से श्रव्य काव्य को तीन भेद होते हैं - (१) प्रबन्ध काव्य (२) निबन्ध काव्य (३) निबन्ध काव्य।^४ इसके उपरान्त प्रबन्ध-काव्य के लिए बताया कि प्रबन्ध काव्य के तीन भेद होते हैं - (क) महाकाव्य (ख) काव्य और (ग) लघुकाव्य।^५ मिश्र जी के इस विभाजन में कुछ नूतनता का पुट मिलता है फिर भी इनके द्वारा दी गई 'काव्य' नामक भेद की परिभाषा विश्वनाथ प्रसाद मिश्र के एकार्थ-काव्य के समझदा है। निबन्ध के विषय में मिश्र जी का विचार है कि निबन्ध साधारणता का चोकर है। कथात्मक व वर्णनात्मक कविता जो कई पथों में लिखी जाती है निबन्ध काव्य कहलाती है।

१- वाङ्मय विश्व : पंडित विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, पृ० १३-१४।

२- वही, पृ० ३३।

३- काव्यवर्णन : पंडित रामदत्त मिश्र, पृ० २४६।

४- वही, पृ० २४६।

कह लगे हुए पद्यों के भीतर ही सम्पूर्ण होती है।^१ उनके अनुसार निर्वन्ध के दो भेद हैं : (क) मुक्तक और (ख) गीत।^२ फिर गीत के विवेचन में उन्होंने कहा कि ये दो प्रकार के होते हैं (क) ग्राम्य और (ख) नागर।^३ मित्र जी के इस विवेचन में ध्यान देने योग्य आवश्यक बात यह है कि उन्होंने गीति काव्य को काव्य के प्रभेदों में न रखकर उतने स्वतंत्र स्वल्प का प्रतिपादन किया है और यह भी बताते हैं कि गीति-काव्य विभिन्न प्रकार के होते हैं जैसे ग्राम्य गीति, नागर गीति, शौक गीति, भावना गीति, वाध्यात्मिक गीति आदि मुख्य हैं।^४

बाबू गुलाब राय ने भी काव्य रूपों का विवेचन किया है। उन्होंने पृथक् और श्रव्य काव्य में बंध की दृष्टि से श्रव्य काव्य के दो भेद दिये (१) प्रबन्ध और (२) मुक्तक। प्रबन्ध में पूर्वापर का तारतम्य होता है, मुक्तक में इस तारतम्य का अभाव रहता है।^५ प्रबन्ध काव्य के भी दो भेद दिये : एक महाकाव्य, दूसरा लघु काव्य।^६ महाकाव्य का क्षेत्र विस्तृत होता है उसमें जीवन की लोक रूपता दिखाई जाती है, लघुकाव्य में विधि एक ही घटना को मुख्यता दी जाती है और इसी कारण उसमें एकवैधीयता रहती है।^७ मुक्तक के "स्फुट" और "संयुक्त-मुक्तक" दोनों प्रकारों का सन्दर्भित विवेचन करने के पश्चात् मुक्तक काव्य के पादा और केव रूपों में विषय-प्रधान और विषयी-प्रधान दृष्टिकोण की तुल्य समीक्षा भी प्रस्तुत की है।^८ प्रीति और गीतकाव्य की अभिन्नता को अवश्य उन्होंने स्वीकार किया। प्रीति काव्य के कई रूप हो सकते हैं (सबसे आदि भी गैर है) किन्तु गीत इसका मुख्य रूप है।^९

संक्षेप—

१- काव्य वर्णन : पंडित राम दहिन मित्र, पृ० २५०।

२- वही, पृ० २५०

३- वही, पृ० २५०

४- वही, पृ० २५५

५- काव्य के रूप : बाबू गुलाबराय, पृ० ६०

६- वही, पृ० ६०।

७- वही, पृ० ११६-१२०

८- वही, पृ० १२२

डा० शकुन्तला दुबे ने जाव्य का विभाजन किया है। सर्वप्रथम उन्होंने काव्य को तीन भेद किये प्रबन्ध, अनबन्ध और अन्याबन्ध।^१ प्रबन्ध और अनबन्ध भेद तो प्राचीन काल से रही जाती हुई विभाजन परम्परा का ही प्रतीक है जिसे प्रबन्ध और मुक्तक काव्य रूप की संज्ञा दी गई है। तीसरे भेद अन्याबन्ध के विषय में उन्होंने बताया कि ऐसे काव्य का मैं प्रबन्ध और अनबन्ध दोनों ही कार्यों के अन्यान्य भेदों की दृष्टि से न कुछ विशेषतः आवश्यक मिलाती है।^२ डा० दुबे की यह धारणा अपने में तार्किक महत्त्व तो अवश्य रखती है किन्तु आ तीसरे विभाजन की कोई आवश्यकता नहीं प्रतीत होती। तौकि प्राचीन समय से लेकर जाव्य का अनबन्ध के आधार पर ही काव्य के निबद्ध (प्रबन्ध) और अनिबद्ध (मुक्तक) रूपों की वर्गीकृति होती रही है। अन्याबन्ध प्रभेद के अन्तर्गत किन काव्य रूपों को समाविष्ट किया गया है उन सभी रूपों का अन्तर्भाव निबद्ध और अनिबद्ध काव्य-भेद के अन्तर्गत हो जाता है। इस प्रकार डा० दुबे के तीसरे काव्य-प्रभेद अन्याबन्ध की धारणा अनुपयुक्त प्रतीत होती है।

साधुनिक हिन्दी साहित्य में काव्य प्रभेदों की गणना अवश्य हुई है किन्तु उन्हें मालिक्ता का अभाव है। यू तो हिन्दी आचार्यों ने काव्य-भेद की स्वतन्त्र वर्गीकृति की ही नहीं है, क्योंकि उस समय तक साहित्य-आचार्य वस्तुपरक दृष्टिकोण को त्यागकर व्यक्तिपरक हो चुके थे फिर भी जहाँ इन विद्वानों ने काव्य-भेद की वर्गीकृति की है वहाँ प्राचीन काव्य-शास्त्र का आधार ही लिया है। इससे अतिरिक्त उन्होंने जहाँ कहीं नवीन रूपों की विवरणात्मक व्याख्या की है, वहाँ उनके विवेचन में पाश्चात्य साहित्य का पुट भी मिलता रहा है। कारण उनका ध्येय काव्याचार्य बनना नहीं प्रतीत होता।

(ग) पाश्चात्य काव्य-शास्त्र में निरूपित काव्य प्रभेद : पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र में रूप एवं विधान के आधार पर काव्य-विभाजन का कोई प्रयास नहीं किया गया।

१- काव्य रूपों के मूल स्रोत और उनका विकास : डा० शकुन्तला दुबे, पृ० २०।

२- वही, पृ० ४०।

काव्य-विधान में वे रूप की ओरका मूल दृष्टि को महत्व देते हैं। पश्चात् काव्य-विधान के मूल में निहित दो प्रमुख भावनाएँ स्पष्ट रूप से प्ररिक्त होती हैं एक - अनुभूति प्रवृत्ति से प्रेरित होकर अन्तः साध्य के आधार पर स्वानुभूति को व्यक्त करने की प्रवृत्ति भावना। दूसरी बाह्य स्थितियों से प्रेरित होकर व्यष्टि की संतुष्टि भाव भूमि से उत्पन्न कल्पित को व्यापक फल-लाभ पर काव्य विधान की भावना। अतएव पश्चात् काव्य-विधान को इन प्रमुख प्रेरक भावनाओं के आधार पर वर्णन की सुविधा के लिए दो भागों में विभक्त किया गया है।

(१) आत्मपरक काव्य (Subjective Poetry)

जब कवि आत्माभिर्व्यक्ति की भावना से उत्प्रेरित हो अपनी निजी अनुभूति को व्यक्त करने के लिए उन्मुख होता है तब आत्मपरक काव्य का सृजन होता है। इस कोटि की रचना में कवि का उद्देश्य बाह्य संसार न होकर घटना विशेष से प्रभावित अन्तःकरण की सूक्ष्म भावना तथा मानसिक संवेदना का प्रकटीकरण होता है। आत्माभिव्यक्ति प्रधान काव्य में वैयक्तिक अनुभूति की प्रधानता होती है। कवि का प्रधान उद्देश्य अपने भावों तथा विचारों को व्यक्त करना ही रहता है। इस अर्थ को यूँ भी कहा जा सकता है कि विनयिनत काव्य या आत्मपरक काव्य का विषय कवि स्वयं होता है क्योंकि इसमें उसकी आत्मपरक भावना की ही व्यंजना निहित होती है। काव्य में आत्माभिव्यक्ति को कवि आत्म निवेदन रूप में या फिर अन्य पात्र के माध्यम से (जिसे साथ कवि अपना साक्षात् स्थानित कर ले) प्रस्तुत करता है। इसमें कवि के भावों का सृजन एवं स्वाभाविक प्रच्छलन होता है। इस कोटि में प्रीति मुक्तक अथवा वैयक्तिक निम्न्य वादि की परिणामा की जाती है।

संदीप में यह कहा जा सकता है भावार्थ की स्थिति में अभिव्यक्ति यह काव्य राग तत्त्व प्रधान होता है। इसका विषय सीमित होता है इसी से रसार्थ के लिए आत्म निवेदन में कवि की पूर्णतन्मयता अनिवार्य है। इसमें वैयक्तिक अनुभूति की प्रधानता होती है। आत्मपरक काव्य में कवि अपने भावों को

छायात्मक काव्यभाषा में व्यक्त करता है। इसमें प्रभावोत्पादकता और पूर्णता की दृष्टि से छिछे भावों की स्पष्टता, गम्भीरता और सूक्ष्मता अपेक्षित है, साथ ही भाव, भाषा का सामंजस्य भी अनिवार्य है। इसकी भाषा, सरल, सख्त, मधुर और सुकुमार तथा भावाभिव्यक्ति में समर्थ होनी चाहिये। भाव का सौन्दर्य पूर्ण अभिव्यक्ति करने के लिए सुनियोजित शिल्प-पद्धति अनिवार्य है जिसमें सूक्ष्माति-सूक्ष्म भावाभिव्यक्ति की क्षमता भी निहित होनी चाहिये। निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है विषय-प्रधान काव्य आत्मपरक काव्य है। उसका द्रोत्र कवि के आत्म-विश्लेषणात्मक भावों तक ही सीमित होता है।

(2) विषयपरक काव्य (Objective Poetry)

इसमें वस्तु-तत्त्व की प्रधानता होती है, व्यक्ति की नहीं। यतः विषयपरक काव्य में कवि की दृष्टि अन्तर्मुखी न होकर बहिर्मुखी होती है। इसमें कवि दृष्टा की भाँति अपने मन और मस्तिष्क में एक समुचित स्थापित कर समस्त दृश्य जगत को विषय मानकर जिस तत्त्व का काव्य में उद्घाटन करता है उसमें जीका के समस्त पक्षों सघनता के साथ व्याख्यापित होते हैं जहाँ विषय प्रधान काव्य में कवि जीका और जगत के बिना किसी पक्षों का काव्य में व्यञ्जित करता है उसकी समग्रता उधवा पूर्णता के लिए मात्र, देशकाल, घटना, वस्तु स्थिति तथा कार्य व्यापार आदि का विस्तृत विवेचन भी करता है। काव्य की इसी कौटि में प्रपञ्च काव्य की परिगमना की जाती है।

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है विषय प्रधान काव्य में कवि अपने अन्तर्मुखी भावों की अपेक्षा बहिर्मुखी भावों की समर्थ व्यञ्जना का प्रयास करता है। उसका दृष्टिकोण वैयक्तिक न होकर वस्तुपरक होता है। इसके नाम से स्पष्ट हो जाता है कि इसका विषय अपरिमित तथा व्यापक है, वास्तव जगत की व्यञ्जना होने से इसमें कार्य व्यापार की सघनता अनिवार्य हो जाती है। इसमें कवि जीका और जगत का जो वर्णन करता है उसके मूल में कवि के निजी दार्शनिक भावों की व्यञ्जना भी निहित होती है। विषय प्रधान काव्य

का रूप प्रायः समाख्यानोत्सुक होता है, यही है परिसर में इस काव्य कौटि की समाख्यान काव्य (Narrative Poetry) भी कहा गया है । व्यापक फलकाधार पर रचित इस कौटि के काव्यों का शिल्प-विधान भी समृद्ध तथा भव्य होता है । इस काव्य कौटि का विषय-धान व्यापक क्षेत्र है ग्रहीत होने के कारण गम्भीर तथा उदात्त भावों से युक्त होता है। जिसकी व्याप्ति है समस्त ज्ञानात्म भी अतिरिक्त तीव्र, प्रण, बोध्य, मधुर लालित्यपूर्ण, भावस्थली तथा प्रसाद गुण युक्त होते हैं ।

पाश्चात्य साहित्य-शास्त्र में उपलब्ध काव्य विभाजन की यह प्रक्रिया अपने में स्वतः पूर्ण होते हुए भी कई युक्त प्रतीत नहीं होती । कारण अनेकानेक ऐसी काव्य रचनाएँ हैं जिनमें कवि की व्यक्तपरकता तथा वाङ्मय वस्तु संस्पर्शी भावामिव्यक्ति का संगुम्भन एक साथ हुआ है । प्रायः ऐसे अनेक प्रणीतों का ध्यान हुआ है जिनमें वाङ्मय विधान वस्तु को ग्रहणकर विषयान्तरानुसार प्रस्तुत किया गया है और ऐसे ही कुछ प्रबन्ध-काव्य भी हैं जिनमें विषय-वस्तु की प्रधानता के साथ गीत तत्वों का समावेश भी मिल जाता है जैसे कुञ्जी का रामचरितमानस । साहित्य व्यक्ति तत्व और वस्तु तत्व को लेकर एक स्पष्ट विभाजक रेखा खींच देना अधिक कर्तव्य नहीं कहा जा सकता । वास्तव में, कवि अपनी अन्तर्मुखी भावना तथा वाङ्मय-विषयानुभूति की दामता से अनुकूल सुनियोजित काव्यरूप की सृजना स्वयं कर लेता है, किंतु कवि-हृदय के उत्तल तरंगों के मध्य आविर्भूत अनेक भावामिव्यक्ति को महत्त्व देकर यदि काव्य-विभाजन किया जाय तो काव्य के अनगिनत रूपों की संभावना और उसके प्रति अपवादों की कमी न होगी। अतः काव्य विवेक की जटिलता से बचाने के हेतु किया गया यह विभाजन सुविभाजनक है ।

भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य शास्त्र में निरूपित काव्य-भेद सम्बन्धी मान्यताओं के अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है, भारतीय और पाश्चात्य काव्य सिद्धांतों में किसी विशिष्ट प्रकार का वैषम्य नहीं है । भारतीय काव्यशास्त्र में यदि प्रबन्ध के साथ युक्त काव्य की वर्गी की जाती है तो पाश्चात्य काव्य शास्त्र में प्रबन्ध के साथ प्रणीत का उल्लेख किया जाता है ।

जहाँ तक प्रबन्ध काव्य के विषय एवं शिल्प-विन्यास का प्रश्न है, वह दोनों स्थानों में प्रायः समान है। मुक्तक काव्य और प्रणीत काव्य स्थूल रूप में भिन्न नहीं लगते किंतु सूक्ष्म वैचारिक पृष्ठभूमि पर एक दूसरे से परस्पर वैरान्य रखते हैं। मुक्तक वस्तुपरक काव्य है और प्रणीत भावपरक। मुक्तक की रचना कवि के प्रयास का प्रतिक्रम है और प्रणीत उसके अन्तःस्फूर्त भावों का सहज उच्छलन मात्र है। मुक्तक की रचना कर्मकारजन्य है और प्रणीत की रचना भावार्थैकपूर्ण है। इस प्रकार मुक्तक और प्रणीत काव्य का रूप विधान स्थूल रूप में एक होते हुए भी तात्त्विक रूप से भिन्न है।

पाश्चात्य साहित्य शास्त्र में आत्मपरक काव्य में प्रणीत काव्य तथा उनके विभिन्न प्रकारों का विवेचन मिलता है और विषयपरक काव्य में महाकाव्य की परिगणना की जाती है जो काव्य-रूप के व्यापहारिक विवेचन में पर्याप्त महत्त्व सिद्ध हुआ है। भारतीय वाच्यार्थों ने अनिबद्ध तथा निबद्ध काव्य के दो प्रमुख भेद किये जिन्हें अन्तर्गत प्रणीत मुक्तक महाकाव्य खण्डकाव्य आदि की वर्गीकरण की है। इस प्रकार भारतीय तथा पाश्चात्य साहित्य के काव्य प्रभेद में पर्याप्त समानता मिलती है। निश्चित रूप से किसी भी काव्य को एक ही रूपावृत्ति के अन्तर्गत नहीं बाँधा जा सकता, क्योंकि प्रत्येक काव्य कृति का अपना निजी रूप होता है जो कवि के भावनात्मक प्रयास एवं अभिव्यक्ति शिल्प के अनुरूप आकार ग्रहण करता है। किंतु अध्ययन की सुविधा के लिए यह रूपभेद अनिवार्य हो जाता है।

(क) प्रसाद और निराशा की काव्य-रूप सम्बन्धी मान्यताएँ -

काव्यरूप शब्द अपने अपरिमित क्षेत्र में सम्पूर्ण दृष्टित्व अपना रचना प्रक्रिया के वैशिष्ट्य का धोतक है और परिमित रूप में वह कृति के बाहरी ढाँचे या बाह्य रूपाकार का वाक्य है। प्रसाद जो है अपने निबन्धों में काव्य रूप सम्बन्धी अपनी मान्यताओं को भी प्रस्तुत किया है। वही, काव्यरूप सम्बन्धी सामान्य तत्वों पर प्रसाद जी की मूल विचारधारा उनकी काव्यकला

तथा अन्य निबन्ध' नामक पुस्तक में प्राप्त हो जाती है।

प्रसाद जी ने काव्य के स्वरूप की विवेचना करते समय अपने पूर्व की ऐतिहासिक कलात्मकता तथा द्विवेदीयुगीन इतिहासात्मकता को ध्यान में रखकर वस्तु (अनुभूति) और रूप (अभिव्यक्ति) की व्याख्या प्रस्तुत की है। उन्होंने रूप और वस्तु की तुलना में वस्तु को अधिक महत्ता प्रदान की है, फिर भी काव्य-रचना में वस्तु तथा रूप में से किसी एक की एकात्मिक स्थिति में काव्य की सजीवता के लुप्त प्राय हो जाने की आशंका भी व्यक्त की है। इसीलिए उन्होंने बताया कि व्यंजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वतः परिणाम है क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विकास शान्दर्यपूर्ण होगा ही। कवि की अनुभूति को उसके परिणाम में हम अभिव्यक्त देखते हैं।^१ किंतु इसके साथ ही प्रसाद जी ने यह प्रश्न उठाया कि हाँ, फिर एक प्रश्न स्वयं खड़ा होता है कि काव्य में शुद्ध वात्मानुभूति की प्रधानता है या कौशलय वाक्यों या प्रयोगों की?^२ इसका उत्तर भी उन्होंने तत्काल ही इन शब्दों में दिया 'काव्य में जो वात्मा की मौलिक अनुभूति की प्रेरणा है वही शान्दर्यमयी और संकल्पात्मक होने के कारण अपनी क्रेय स्थिति में रमणीय वाक्य में प्रकट होती है। वह वाक्य कर्णात्मक रचना-विन्यास में कौशलपूर्ण होने के कारण प्रेय भी होता है। रूप के आवरण में जो वस्तु सन्निहित होगी वही तो प्रधान होगी ----- मैं तो कहूँ कि यही प्रमाण है वात्मानुभूति की प्रधानता का।'^३ और इसीलिए अभिव्यक्ति सद्बुद्धों के लिए अपनी कैसी व्याप्त बना नहीं रखती जितनी कि अनुभूति।^४

१- व्यंजक प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध , पृ० २५ ।

२- वही, पृ० २५ ।

३- वही, पृ० २६ ।

४- वही, पृ० २७ ।

उस प्रकार आलोच्य कवि ने अनुभूति रूप अनुभूति का परिणाम है और आ अनुभूति की प्रेरणा आत्मा की संकल्पात्मक स्थिति से होने के कारण रमणीय वाक्य में प्रकट होती है । अतएव रूप की उत्पत्ति वस्तु से होती है और वही कारण उन्होंने रूप तथा वस्तु में वस्तु (अनुभूति) की प्राथमिकता दी है । साथ ही यह भी बताया है कि रूप के आवरण में वस्तु की वह सत्ता सन्निहित रहती है जिसमें आत्मानुभूति की प्रधानता होती है । प्रसाद जी ने अनुभूति को काव्य में प्रधान माना है । कारण कि अनुभूति आत्मा से संबंधित होती है और श्रेय तथा प्रेय गुणयुक्त होती है । उन्होंने वाक्य या रूप को रमणीयतावाक्य तो माना है, किंतु मुख्य और मूल सत्ता आत्मा की संकल्पात्मक मूल अनुभूति की ही स्वीकार की है ।

प्रसाद जी ने काव्य के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए बताया कि ' काव्य आत्मा की संकल्पात्मक मूल अनुभूति है जिसका तीखा सम्बन्ध विश्लेषण, क्लृप्त या क्लृप्त से नहीं है । वह एक श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञानधारा है । --- आत्मा की मनन शक्ति की वह आवरण अवस्था जो श्रेय सत्य को उसके मूल चारुत्व में सच्चा ग्रहण कर लेती है, काव्य में संकल्पात्मक मूल अनुभूति कही जा सकती है ।^१ उन्होंने काव्य को श्रेयमयी प्रेय रचनात्मक ज्ञानधारा कहकर उसे आत्मा की मनन शक्ति की आवरण अवस्था का परिणाम घोषित किया है । इस प्रकार प्रसाद जी ने काव्य में अनुभूति और व्यक्ति दोनों की महत्ता को स्वीकार किया है, परन्तु व्यापक सत्ता अनुभूति तत्त्व की ही मानी है । उन्होंने पश्चिमी विचारकों की भांति काव्य को कला का का नहीं माना जैसा कि हीगेल्, जौवे आदि ने माना है । उस दृष्टि से यह कहा जा सकता है कि प्रसाद जी न तो कोई कलावादी है और न एतिवृत्तवादिओं के समान कोई वस्तुवादी ही है, उन्हें रसवादी कह सकते हैं । उचित तो यह होगा कि उन्हें हम समन्वयवादी कहें । वाजपेयी जी ने प्रयोग शील कविताओं का विश्लेषण करते हुए कहा है कि ' समकालीन सदैव एक द्वार या पराकाष्ठा का भी परिचायक होता है ।^२ इस सन्दर्भ में हम

१- व्यक्तर प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १७-१८ ।

२- नन्द कुमार वाजपेयी : वाचनिक साहित्य, पृ० ७६ ।

प्रसाद जी को भी वैसा लगते हैं किंतु प्रसाद जी पर सनकौतों का भारीप लगाना अनुचित होगा, क्योंकि भारतीय चेतना से अनुप्राणित होकर प्रसाद जी ने हृदय पला को महत्व देते हुए बुद्धि प्रधान कला का अस्तित्व भी मान लिया है।

प्रसाद जी के अनुमति तत्त्व पर विशेष जोर देने के कारण डा० मरिथ मित्र ने प्रसाद जी पर यह आरोप लगाया है कि काव्य की यह परिभाषा सर्वमान्य न होकर केवल व्यक्तिगत दृष्टिकोण ही स्पष्ट करती है ---- काव्य को हम अनुमति मात्र ही नहीं मान सकते। हमारे साहित्य मण्डार में भरा हुआ विशेषांकित, उदात्ता और लज्जकार को लेकर चलनेवाला समस्त काव्य अनुमति के रूप में नहीं है। ----- अनुमति संकल्पात्मक या कित्वात्मक नहीं हो सकती। अनुमति संकल्पात्मक ही होती है, ----- श्रेयसी प्रेय जान धारा भी सदा ही काव्य नहीं हो सकती। श्रेयसी प्रेय अनुमति -धारा काव्य हो सकती है।^१

प्रसाद जी की काव्य विषयक मान्यताओं पर उठार्ह गई है समस्त आपत्तियाँ किन्हीं अंशों में अपना महत्व रखती हैं। किन्तु बालौक्य भी इस तथ्य को मूल गए हैं कि प्रसाद जी ने अपना मतव्य भारतीय-साहित्य-शास्त्र की पृष्ठभूमि पर प्रस्तुत किया है। काव्य में वात्मानुमति की प्रधानता सङ्ख्य को साधिकार अपनी ओर उन्मुख कर सकती है और कवि की अनुमति से सङ्ख्य अपना तादात्म्य बड़ी सहजता से स्थापित कर सकता है, किंतु कृत्रिमतापूर्ण शिल्प उपकरणों से तराशी गई कलात्मक अभिव्यक्ति सौन्दर्यमयी तो अवश्य होगी पर वह सङ्ख्य में स्थायित्व न प्राप्त कर सकेगी। इस कथन को हम प्रसाद जी के इस वाक्यांश से और भी स्पष्ट कर सकेंगे : "कहा जाता है कि वात्सल्य की अभिव्यक्ति में तुलसीदास सूरदास से पिछड़ गए हैं। ----- मैं तो कहूँगा, यही प्रमाण है वात्मानुमति की प्रधानता का। सूरदास के वात्सल्य में संकल्पात्मक मौलिक अनुमति की तीव्रता है, उस विषय की प्रधानता के कारण। ----- तुलसीदास के हृदय में वास्तविक अनुमति तो रामचन्द्र की महारक्षा-समर्थ दयालुता है, न्यायपूर्ण

१- डा० मरिथ मित्र : हिन्दी काव्य शास्त्र का इतिहास, पृ० ३६८-३६९।

हस्वरता है, जीवकी सुखावस्था में पाप-पुण्य निर्लिप्त कृष्ण की शिखर मूर्ति का सुखा-तेजोवाद नहीं।^१ इतना ही नहीं प्रसाद जी काव्य को कलात्मक वानन्द-प्रद भी मानते हैं। इसके माध्यम से पारस्परिक वैगम्य भी समाप्त हो सकता है। स्कन्दशुप्त में कवि मातृशुप्त कहता है, जन्मकार का जालोक से जन्मत का सत से जड का चेतन से और बाह्य ज्ञात का अन्तर्ज्ञात से सम्बन्ध कौन कराती है? कविता ही न? ^२ इस प्रकार कवि प्रसाद ने कविता में अपरिमित शक्ति का दिग्दर्शन भी किया है।

तद्गुणिन प्रचलित काव्य की सर्जनात्मक प्रक्रिया में प्रबन्धकाव्य, गीतिकाव्य, मुक्तक, गीति प्रबन्ध, गीति नाट्य, प्रलम्ब काव्य (Long Verse) आदि का ही अधिक प्रचलन रहा है। किंतु काव्य की जिष्ट विशिष्ट विधा की और प्रसाद जी ने अपनी प्रतिभा को उन्मुख किया वह है - महाकाव्य। प्रसाद जी ने काव्य के समग्र रूपों के आधार पर काव्य रचनाएं प्रस्तुत की हैं किंतु उन काव्य रूपों पर ऐतिहासिक रूप से कुछ भी नहीं कहा केवल महाकाव्य के विषय में उन्होंने अपना मतव्य इन शब्दों में प्रकट किया है -

“ कर्णों से मरे हुए महाकाव्य में जीव और उसके विस्तारों का प्रभावशाली कर्णन जाता है उसके सुख-दुःख, दर्द-क्रोध, रागद्वेष का वैचित्र्यपूर्ण जालेंस मिलता है।^३

प्रसाद जी ने महाकाव्य की जो विवेचना की है उसमें छिष्ट यदि यह कहा जाय कि उन्होंने पूर्ववर्धित धारणाओं की पुनरावृत्ति मात्र कर दी है तो बतुचित न होगी। कारण कि संस्कृत वाचागी ने तथा मैथिली शरण गुप्त आदि कवियों ने भी इसी प्रकार के विचारों की प्रति स्थापना की थी। वाल्मीक्य कवि ने महाकाव्य विवेचन के अन्तर्गत भी केवल कथा वस्तु और पात्र योजना का विषयानुसूल कर्णन किया है वह भी शायद इसलिए कि तद्गुणिन परिस्थितिवशात् ऐसे काव्य की उपयोगिता प्रतीत हो रही थी जो बढ़ती हुई

१- जयशंकर प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० २६-२७।

२- “ ” : स्कन्दशुप्त (तृतीय दृश्य) पृ० १६।

३- “ ” : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२४।

विषमता और उच्चरुतता से गद्य जीवन की अस्पष्टता एवं सुप्त-मनोविज्ञ के लिए समता और सौहार्द का सौजन्यपूर्ण आवर्ण प्रस्तुत कर सके ।

महत्त्व जीवन की परिकल्पना होने से शरण ही आलोच्य कवि को महाकाव्य रूपिएर आता और महाकाव्य का उद्देश्य भी है - मानव जीवन की समग्रता का विस्तृत विवेक । उसके साथ ही महाकाव्य का नायक भी लोक प्रसिद्ध वीरोदात्त होता है जो शीघ्र ही अपना प्रभाव डालने की क्षमता रखता है । इन्हीं तथ्यों को ध्यान में रखते हुए प्रसाद जी ने कहा कि "मानव के सुप्त-दुःख की आधार गायी गीत" । उनका केन्द्र होता था वीरोदात्त विख्यात लोक विस्तृत नायक । महाकाव्यों में महत्ता की अत्यन्त आवश्यकता है । महत्ता ही महाकाव्य का प्राण है" ^१

प्रसाद जी की साहित्य सर्जना में महाकाव्य के अतिरिक्त प्रगीत काव्य से सम्बद्ध विचार भी यत्र-तत्र मिल जाते हैं । प्राच्य एवं पाश्चात्य साहित्य में यह स्वीकार किया गया है कि काव्य का मूल गुण उसकी आनन्द विधागिनी शक्ति है जो स्वर-लहरी युक्त शब्द-वद्ध रचना गीति के माध्यम से निःसृत होती है । अतः गीतिकाव्य या प्रगीति काव्य का मुख्य स्वरूप संगीत-तत्त्वों का सम्यक बोध है जो प्रसाद जी की स्फुटः अभिप्रेत था, अन्तः प्रमुख उदाहरण निराळा के लिए लिखी गई गीतिका का प्राक्ख्यान है" निराळा में केवल पिक की पंक्त पुकार ही नहीं, कमेरी की सी एक ही मीठी तान नहीं, अपितु उनकी गीतिका में सब स्वरों का समारोह है । उनकी स्वर साधना हृदय के तारों को मंकृत कर सकती है या नहीं, यह तो कवि के स्वरों के साथ तन्मय होने पर ही जाना जा सकता है । ^२

जो प्रकार प्रसाद जी ने प्रसंगवशात् गीति की प्रमुख विशेषता पर भी ध्यान दिया है । चन्द्रगुप्त नाटक के परिशिष्ट में दी गई गीतों की स्वरलिपि जो विभिन्न रागों एवं तालों में सटीक बाधद हो जाती है, प्रसाद जी के गीति या प्रगीत विधा के तत्त्वों की और रुम्कान का परिचायक है ।

प्रसाद जी ने तद्गुणिन काव्य में नवीन आन्तरिक भावों की नए ढंग से अभिव्यक्ति पर भी विचार व्यक्त किया है "वाह्य वर्णन से भिन्न

१- अवशर प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२६ ।

२- " " : प्राक्ख्यान, गीतिका- ठेक निराळा कि २०१२ ।

जब वेदना के आधार पर स्वानुभूतिन्वी अभिव्यक्ति होने लगी तब हिन्दी में उसे शान्तावाद के नाम से अभिहित किया गया । ----- शंभू ठों की कविताओं में भिन्न प्रकार के भावों की नए ठों से अभिव्यक्ति हुई । ये नवीन भाव वान्तरिक स्पर्श से युक्तित थे ।^१ का प्रसार प्रसाद जी ने नवीन वान्तरिक भावों की नए ठों से अभिव्यक्ति को काव्य रूप का वह महत् पक्ष माना है जो विशिष्ट अनुभूति प्राप्त गानकी पृष्टि को शब्दादि द्वारा रंग रूप देने में अपना अपरिमेय महत्त्व रखता है ।

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि प्रसाद जी ने काव्यरूप शब्द का तात्त्विक विवेक तो किया है पर काव्य के सगु रूपों अर्थात् प्रकारों का विवेक नहीं किया । उन्होंने काव्य वाचाओं की भाँति काव्य रूप गिनाकर उनका तात्त्विक विश्लेषण नहीं प्रस्तुत किया । इसका कारण यह हो सकता है कि उनकी संस्कारात्मक प्रतीति काव्य रूपों के सैद्धांतिक विवेक की अपेक्षा स्वानुभूति की अभिव्यक्ति करनेवाले काव्यों को प्रस्तुत करने में संलग्न रही है । वही बात हम महाकवि निराला के लिए भी कह सकते हैं । निराला जी ने भी काव्य रूपों की व्याख्या करना अपना लक्ष्य नहीं बनाया । यह बात और है कि प्रसंगवशात् काव्य अपवा कुछेक काव्य रूपों की चर्चा उन्होंने भी कर दी है ।

निराला जी का कथन है कि 'साहित्यिक संसार की अच्छी चीजों का समावेश अपने साहित्य में करते हैं और उनके प्राणों के रंग से रंगित होकर वे बीजों साधारणों को भी रंग देती हैं ।'^२ कहा प्राणों के रंग से वास्तव कवि के अनुभूति की वास्तविक भावना से उद्बुद्ध प्रतीत होती है यह व्याख्यान है कि प्राण का सम्बन्ध उस अनुभूति को अभिव्यक्त करने से है जिसे प्रसाद जी ने वात्सा की मौलिक अनुभूति कहा है । इस प्रकार निराला जी की काव्य विषयक उपर्युक्त धारणा में वात्साभिव्यक्ति का स्वर मुखरित है । इस वात्साभिव्यक्ति से उनका वास्तव स्वानुभूति विचारों में परिवर्धित उस सर्वान्वय पवित्राण को व्यक्तित

१- प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४३ ।

२- निराला : गीतिका की भूमिका, पृ० ५ ।

करने की चेष्टा है है जो जन-जन के हृदय को स्पर्श कर कवि की माननीय दृष्टि में अवतरित होती है और फिर कवि उसे अपनी भावशक्तता के कसीभूत हो सौन्दर्य विभाजित शब्दों में निमज्जित कर काव्य-रूप में उपस्थित करता है। जहाँ तक काव्य की पूर्णता का प्रश्न है, गालौज कवि के अनुसार वह विषय एवं विधान अर्थात् भाव एवं व्यञ्जना के संश्लिष्ट रूप में उपस्थित है ; नै एक दूसरे से पृथक् न होकर एकिकृत है।

निराला जी का यह कहना कि "उक्ति की उच्चता का बिनार ही ठीक होता है जो" शिखर पर खिंचे या प्रिया पर" यह सिद्ध करता है कि भाव्य संरक्षा में उक्ति की उच्चता आवश्यक है। इसी यह भी स्पष्ट हो जाता है कि निराला जी को कलात्मक प्रियता अपेक्षित है और प्रायः ऐसे ही विचारों के कारण उन्हें क्रांति के अभिव्यञ्जनावाद का समर्थक घोषित किया जाता है पर सेवा करनेवाले विज्ञान निराला के प्राणों के संग में रंगीन होकर साधारणों को भी रंग देती है उक्ति को विस्मरित कर बैठते हैं। अतएव निराला जी को न तो कोरा भाववादी कहा जा सकता है और न कोरा कलावादी, हाँ यदि उन्हें गान और गीत को एक करनेवाला केन्द्र-बिन्दु स्थापित कहा जाय तो कोई वस्तुक्ति न होगी कारण कि उनमें रक्षात्मक में अनुभूति और अभिव्यक्ति का तादात्म्य कुछ इस प्रकार हुआ है कि उसमें भाव और कला दोनों घुल-मिलकर एक रूप ही गए हैं। उन्होंने अनुभूति और अभिव्यक्ति के ही जन-पूर्ण चित्रों के प्रस्तुतीकरण पर विशेष धन दिया है और अपने काव्य में इस कार्य को ढालने का प्रयास भी किया है जिसे हम पांडे जी के शब्दों से पुष्ट भी कर सकते हैं "शब्दों द्वारा चित्रों का रेखांकन करना और फिर शब्दों द्वारा उनमें अष्टाङ्ग उपकुल रंग भरना वस्तु निष्ठा और भाव के प्रति समीकरण की अनिवार्यता पर आधारित है वह साधारण कला-प्राप्ति की क्षमता से परे है।"

निराला जी ने काव्य के समस्त रूपों को प्रस्तुत तो अवश्य किया किंतु विवेचन गीतिकाव्य का ही किया है। कवि की अभिरुचि काव्य की इस विधा की ओर अधिक रही है। इसी से प्रायः उन्होंने सफल गीति

१- निराला : प्रबंध प्रकाश, पृ० २०७।

२- गंगा प्रसाद पाण्डे : महाप्राण निराला, पृ० ४०८।

काव्य का वर्णन करना उचित भी सम्भव। प्राचीन गवैयाँ की शब्दावली संगीत संगति की रचना के लिए किसी तरह जोड़ दी जाती थी। यहीलिए उसमें काव्य का रसार्थ अभाव रहता था। आज तक उनका यह दोष प्रदर्शित होता है। मैं अपनी शब्दावली में काव्य के स्वर से भी मुक्ति करने की कोशिश की है। स्वरदीर्घ की षट्-नदु के कारण पूर्ववर्ती गवैयाँ शब्दकारों पर जो ज़ोर देता है, उसमें भी बचने का प्रयत्न किया है, जो एक स्थलों को छोड़कर अन्यत्र समीप जाह संगीत के अनुशासन की अनुवर्तिता की है। भाव प्राचीन होने पर भी प्रगल्भता का नवीन ढंग लिए हुए है। ----- जो संगीत जोड़, मधुर और उच्चमात्र तदनुकूल भाषा और प्रगल्भता से व्यक्त होता है, उसमें वाक्यत्व की गैर कोशिश की है।^१ निराज्ञ भी है इस कथन से यह प्रमाणित होता है कि सफल गीति रचना के लिए काव्य में भावार्थ, जालिन्ध, संवेदनशीलता, संगीत तत्त्व का निर्वहण तथा संगत भाषा वादि अनिवार्य है। यहीलिए कवि ने यह तर्क सम्मत उक्ति प्रस्तुत की "शब्दशिल्पी संगीत शिल्पियों की नकल न करें तो बहुत अच्छा हो। कविता शब्दों की ध्वनि है। अतएव उसकी वर्ण व्यंजना के लिए भावपूर्ण साधारणता पढ़ना भी ठीक है। किसी अच्छी कविता को रागिनी में भर-भर स्वर में माँगने की चेष्टा करेंगे उसके सौन्दर्य को ज़ाह देना अच्छी बात नहीं।"^२ गीतिकाव्य में शृङ्ग-राग से अनुप्राणित भाव-सौष्ठव को कविजन प्रायः संगीत तत्त्व में लायक करने के प्रयास में लल्लित हो, उसके अन्तर्निहित सौन्दर्य को विस्तारण कर बैठते हैं। जो गीतिकाव्य की प्रमुख स-प्राण चेष्टा कही जाती है। यही अन्तर को स्पष्ट करते हुए निराज्ञ जी ने बताया कि "कविता एक और कला है, संगीत एक और----- गवैयाँ के रचे हुए संगीत के जितने भी काव्य है (गीतों की और संगीत है) उनका उद्देश्य किसी तरह उनसे निकाला गया है, जलावा उनके कविता की दृष्टि से उनमें कोई कम नहीं है।"^३ इस प्रकार निराज्ञ जी ने काव्य की गीति विधा में भावानुभूति के सम्पर्क से कविता रस के निर्वहण एवं मधुर भाव की सुरक्षा पर जोर दिया है।

१- निराज्ञ : गीतिका की भूमिका, पृ० ६।

२- ,, : रवीन्द्र कविता कानन, पृ० १४०।

३- वही, पृ० १४००।

निराळा जी ने गीत के विवेचन में भाव तथा शिल्प दोनों की महत्ता सिद्ध करने का प्रयास किया है, किन्तु कुछ मुख्य राग से अनुप्राणित भाव-संछिन्न पर दिया है ।

प्रवाद तब निराळा के काव्यरूप सम्बन्धी मान्यताओं के विवेचन के सन्दर्भ में यह पविस्मरणीय है कि काव्य की क्रीडा करनेवाले ने साहित्यिक कवि पहले ही ऐसा वाद में । यही कारण है कि ये कवि स्मष्ट रूप से काव्य-रूपों की तात्त्विक विवेचना नहीं प्रस्तुत कर सके । अपने कथन के बीच में उन्हें जहाँ पर जो कुछ भी काव्य के विषय में कहना उचित प्रतीत हुआ उसे प्रसंग के अनुसार कह छाड़ा । यिहाँ उनके काव्य सम्बन्धी मान्यताओं में तार्तम्यता नहीं (न जाती) फिर भी यह विषय में यितना कुछ कहा है वह स्मष्ट है ।

लघु या य - ४ : प्रताप और निराशा के काव्य-रूप

- (१) प्रगीत-शिल्प
- (२) मुक्तक-शिल्प
- (३) प्रबन्ध-शिल्प

(2) प्रीति - शिल्प

मनस्तत्त्व के सहज प्रकाश का प्रमुख उपकरण कविता है। कविता सम्पूर्ण जीवा की व्याख्या करे न हो, किंतु भावपूर्ण विचारों की रागात्मक और आवेगपूर्ण अभिव्यक्ति तो अवश्य है। प्रीति भी कविता ही है जो अन्तःसलिला भावों का रागात्मक अनुजन है। अतः काव्य की वह विधा जो कवि के उद्बोधपूर्ण भावात्मक हृदय से सहजाभिव्यक्ति-रूप में प्रस्फुटित हो उठती है, प्रीति काव्य के नाम से अभिहित की जाती है। उस प्रकार, प्रीतिकाव्य कवि की हृदयानुभूति को अभिव्यक्त करने की वह स्वाभाविक प्रक्रिया है जिसको व्यक्त करने में कवि को किसी प्रकार का प्रयास नहीं करना पड़ता।

प्रीति का जन्म अहेतुक न होकर विकासोन्मुख समाज के चैतन्यपूर्ण क्षणों का प्रतिफलन कहा जा सकता है। आनुकूल मांग की और आगुष्ट कवि की वेदनामयी भावना ने भाषा-साँस का वाक्य ग्रहण कर कलापूर्ण लयात्मक अभिव्यक्तिमय प्रीति का जन्म दिया। अतः प्रीति काव्य कवि की स्वतःपूर्ण नादयुक्त स्वानुभूतियों का वह सहज प्रकाश है जो चिन्तन प्रधान क्षणों में स्फूर्त रूपान्वित हो जाता करता है। यों तो प्रीति के स्वरूपेतिहास का अवलोकन करने से यह निश्चित हो जाता है कि इसका रूप कितना उतना ही प्राचीन है पितृ काव्यात्ययति का। किंतु प्रीति काव्य का जो अर्थ आज अभिप्रेत है उसके सन्दर्भ में तो यही कहा जा सकता है कि प्रीति साहित्य की वह अनुनात विधा है, जिसका मूल पार्श्वार्थ साहित्य से उद्बोधित होते हुए भी भारतीय काव्य संरचना में विद्यमान है। इस तथ्य की अवहेलना नहीं की जा सकती कि प्रीति काव्य का प्रत्यक्ष सम्बन्ध कबीर साहित्य की "तिरिक्त" शैली से है और अप्रत्यक्ष सम्बन्ध हिन्दी साहित्य की गीत शैली से है क्योंकि निश्चल भावाभिव्यक्ति को अन्तर्बद्ध रूप में प्रकट करना भारतीय संरचना में भी क्या नहीं है।

प्रीति का सम्बन्ध हिन्दी साहित्य की उस विधा से माना जाता है जिसकी चर्चा भारतीय काव्य-शास्त्र में प्रबन्ध और मुक्तक से भिन्न गीत

काव्य के रूप में कुछेक वाचार्थों जैसे - "भामह" ^१ तथा "रामचन्द्र" ^२ ने की है।
 वैदिक काल में प्रचलित गीत रचना तथा संस्कृत साहित्य में ऋग्वेद का "गीत गोविंद"
 और हिन्दी में विद्यापति की गीतमय पदावली की संरचना होने के पश्चात् भी
 मुक्तक से किञ्च स्मष्ट रूप में गीतिकाव्य की चर्चा काव्य शास्त्र में नहीं हुई।
 उसका रूप-विधान प्रबन्ध से भिन्न मुक्तक में ही समाहित रहा; प्रगीत का
 अपर्याप्त सम्बन्ध हिन्दी की फिा काव्य कोटि से माना गया, प्रारंभ में उसे
 मुक्तक का ही प्रतिरूप समझा गया। तबु जागे-कलर इस गीत शैली का स्वतंत्र
 विकास हुआ और तब उ देता गया कि कुछ विशिष्ट तथ्यों में कः मुक्तक से
 भिन्न है जैसे प्राचीन मुक्तकों में कवि की कल्पना हुए ऐसे शास्त्र रूढ़ व्यापारों
 की योजना करती थी जिनसे किसी रस या भाव की व्यञ्जना पुकर थी। वाधुनिक
 प्रगीत मुक्तक कवि के भावावै के मल्लु हाणों की रचना होते हैं, उनमें गीत की
 एहज और एहकी गति होती है ---- वाधुनिक मुक्तकों में कवि का भावावै
 ही प्रधान होता है।

स्वदेशीय काव्य संरचना से गृहीत भावात्मक अनुभूति
 और अभिव्यक्ति के अन्तर्ग साहित्य की इस विधा ने निस्संकोच रूप से पश्चात्य
 कवियों की रचना प्रणाली के रूप-रंग को आत्मसात् करने का भङ्गक प्रयास
 किया। उसी भावना के प्रतिफलन स्वरूप प्रगीत शब्द कीज़ी ठिरिक ^३ के अनुवाद
 में प्रयुक्त होने ला।

प्रगीत के समानार्थी कीज़ी शब्द 'ठिरिक' (Lyric)
 की व्युत्पत्ति यूनानी शब्द ल्यूरिकास (Lyrikos) से हुई है। यह

१- अपुष्टार्थकौवित प्रबन्धमृजुकाभलम्

भिन्न गेयमिवैदं तु कैवलं वृत्तिपेक्षम् ॥ १। ३४ ॥

काव्यालंकार

२- प्रेक्ष्य विमज्जते

१६७) प्रेक्ष्य पाठ्यं गेयं च ॥ २॥

काव्यानुशासन अष्टम अध्याय पृ० ४३२।

३- वाचार्थ हजारी प्रसाद द्विवेदी; साहित्य का साथी, पृ० ७१।

यूनानी शब्द 'ल्युरा' (Lura) नामक वाद्य-उपकरण की सहायता से गाये जानेवाले गीतों के लिए प्रयुक्त होता था।¹ क्रीजी में भी जार्भ में वर्तमान प्रगीत के समकक्षी 'लिरिक' का प्रयोग 'लायर' (Lyre) नामक वाद्य यंत्र पर गावी जानेवाली कविताओं के लिए किया जाता था। अतः जो गेय हो, उसे ही पहले प्रगीत कहा गया।² हजान के अनुसार भी लिरिक कविता प्रगीत कह रचना है जो अपने मौलिक रूप में 'लायर' तथा 'हार्प' जैसे वाद्ययंत्रों पर गाया जा सके।³ किंतु आज आधुनिक शब्दावली में प्रचलित प्रगीत की परिभाषा प्राचीन प्रगीत (लिरिक) से कुछ भिन्न हो गई और अब भाव प्राबल्य की स्थिति में स्वतः स्फुरित तत्वात्मक अभिव्यक्ति को कलात्मक ढंग से इस प्रकार प्रस्तुत करना कि वह जन-सामान्य के बीच साधारणीकृत हो सके, प्रगीत का स्वरूप निर्धारित किया गया। हरबर्ट रीड के अनुसार वह कविता जिसमें सहज तथा सरल भाव-तत्वा का समावेश होता है तथा अव्यक्त भावना या प्रेरणा की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति होती है वही प्रगीत है।⁴ आधुनिक काल में अन्तःप्रेरित भावों के सहज उच्छ्रान को प्रगीत कहा गया।⁵

1. Encyclopaedia Britannica, Vol. XVII p. 177.

2. Ibid, Vol. XIV, p. 528.

3. Lyric poetry in the original meaning of the term was poetry composed to be sung to the accompaniment of lyre and harp.

In introduction to the study of Literature-
W.H.Hudson, p. 126.

4. We might define lyric as a poem which embodies a single or simple emotional attitude, a poem which expresses directly an uninterrupted mood or inspiration.

Form in Modern Poetry . p. 62.

5. Lyric poetry The term has come to signify any outburst in song which is composed under a strong impulse of emotion or inspiration.

Worsfold, Judgement in Literature. p. 83.

प्रगीत काव्य की श्रेष्ठता उस तथ्य पर निर्भर करती है कि उसमें किसी अमूल्य भाव-निधि का समावेश किया गया है या नहीं और यदि किया गया है तो उसे प्रभावपूर्ण होना चाहिए। उसकी भाषा और कल्पना में केवल सौन्दर्य और सजीवता ही अपेक्षित नहीं है अपितु वह औचित्य भी विद्यमान होना चाहिए जो अन्य कलाओं के लिए उपयुक्त हो। अतः शुद्ध प्रगीत में भाव तथा अनुभूति को संक्षिप्त और गहन रूप से अभिव्यक्त करने के लिए विशिष्ट शक्ति की आवश्यकता निर्वाह रूप से अभिव्यक्त होती है। अन्यथा अति-विस्तार का भय ही सकता है।^१

पारंपारिक साहित्य में प्रगीत का जो प्रारम्भिक रूप था वह गीत वाक्य परिवर्तित हो गया। विद्या की दृष्टि से उसमें वैविध्यता आ गई। सामूहिक विषय के स्थान पर वैयक्तिक विषय का निरूपण होने लगा। विषय और व्यक्ति-निष्ठ भावना से परिपक्व प्रातिशील पथ पर बाह्य प्रगीत के रचना विधान में भी महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए। जब उस के परम्परा विहित बर्ण को छोड़कर कि वाच्यत्र पर गार जानैवाले गीत ही "लिरिक" या प्रगीत है, शब्दों के संगीतात्मकता, ध्वन्यात्मकता और व्याख्यात्मकता पर विशेष बल दिया गया। जब प्रगीत में संगीत के शास्त्रीय बन्धनों का निर्वाह नहीं होता। उसी प्रकार छंद के कठोर नियमों का उल्लंघन भी किया जाने लगा जो प्राचीन काल में अनिवार्य थे। वाधुनिक काल में काव्योचित मार्प्य एवं सुकुमारता से परिपूर्ण शब्द और लय में बाबद्ध अन्तःस्फुरित संकेतात्मक भावों की सफल अभिव्यक्ति को प्रगीत की संज्ञा से अभिहित किया गया। इस प्रकार प्रगीत के प्राचीन तथा वाधुनिक रूपों के भावतत्त्व निरूपण तथा शिल्प विषयक स्वरूप में बामूल अन्तर स्थापित हुआ।

हिन्दी साहित्य में प्रगीत काव्य के सन्दर्भ में जानैवाले प्रमुख शब्द गीत (गैय) तथा गीतिकाव्य है। प्रारंभ में गीत का स्वरूप गैय था। इसमें भावों की प्रधानता न केवल संगीत तत्व को प्रमुखता दी जाती थी बल्कि गीति काव्य में आत्मअनुभूति की अभिव्यक्ति की ही प्रधानता होती है। संगीतात्मकता

1. W.H.Hudson . An Introduction to the study of Literature. p. 97.

ता वागुह अवश्य होता है किंतु संगीत शास्त्रीय बन्धनों में बाध होकर उसके अनुसार ही पद रचना करना गीतिकाव्य का लक्ष्य नहीं होता । आधुनिक युग में परम्परा विहित कर्तव्य का धोतन करनेवाले गीत शब्द ने प्रसाद, निराला, पंत, रामकुमार, महादेवी के साहित्य में जाकर अपना स्वल्प प्रगीत या गीति शब्द में परिवर्तित कर दिया ।

गीत और प्रगीत दोनों भावाभिर्व्यंजक है किंतु जहाँ गीत में वैयक्तिक भावों का अभाव है वहाँ प्रगीत में उत्तरी प्रधानता है । गीत का लक्ष्य ज्ञात निवेदन है और प्रगीत का लक्ष्य सौन्दर्यमयी भावाभिर्व्यंजना को चरमोत्कर्ष प्रदान करना है । गीत स्वतः स्फूर्तिमयी रचना है प्रगीत भावोच्चा-वासित काव्य विधान । गीत मध्ययुगीन भक्त कवियों की काव्य रचना है प्रगीत आधुनिक युग की उपज है । गीत में प्रथम पंक्ति टैक के रूप में गैयता की रक्षा के लिए सुराई जाती है, किन्तु प्रगीत में स्वानुभूति का तीव्र प्रसारण, लय और ध्वनि पर आधारित होता है । जिससे गैयता उसके लिए अनिवार्य नहीं होती । प्रगीत संगीत की लय में गार तो नहीं जाते किन्तु उन्हें पर्याप्त माधुर्य और प्रवाह होता है ।^१

गीति विषय-प्रधान रचना है । हमें किसी दूसरे की गाथा न होकर कवि के भावोद्ग्रेह का सहज प्रकाशन ही होता है । प्रगीत वह गीतिमा काव्यरूप है जिसमें कवि की वैयक्तिकता सर्वोपरि होती है वह अन्तर्बुद्धि निरूपक व्यक्तिपरक कविता का पर्याय है। इसमें शब्द और कर्तव्य, लय और तंद कथवा रूप और निष्पत्ति की समन्वितता हो जाती है ।^२ महादेवी जी के अनुसार 'सुख-दुख की भावावेशमयी अवस्था विशेष का गिने चुने शब्दों में स्वर साधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीति है ।^३ इस प्रकार गीति में कवि की अनुभूति (सुख-दुःख) को भावावेश (भावावेशमयी अवस्था विशेष) की स्थिति में गैयतापूर्ण (स्वर-साधना) सुन्दर शैली (चित्रण भी देना) में अभिव्यंजित किया जाता है । प्रगीत अनेकानेक

१- राम कव्य द्विवेदी : साहित्य रूप , पृ० २४४ ।

२- नन्ददुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य, पृ० २४ ।

३- महादेवी का विवेचनात्मक गद्य (गीतिकाव्य) , पृ० १४२ ।

तत्त्वों का तान्त्रिकीय पुंज है जिसे समग्र तत्त्वों को किसी एक साहित्यकार की परिभाषा में बाँधा नहीं जा सकता । अक्षौ कुछ विशिष्टताओं का बोध रामकुमार जी के काव्यालोचना अंश से भी हो सकता है बापू एक उच्छ्वसित का नीतिकाव्य है इसमें भावना की एकात्मता, अनुभूति की तीव्रता तथा मधुर संगीत आदि- नीति काव्य के जनक गुण पाए जाते हैं ।^१ काव्य में प्रीति के मुख्यतत्त्व भावना की एक रूपता, अनुभूति की तीव्रता तथा मधुर संगीतात्मकता पर विशेष बल दिया गया है । प्रीति वैयक्तिक अनुभूति की संवैजन्य संगीतात्मक अभिव्यक्ति है । प्रीति काव्य के समग्र विवेचन के आधार पर उसके प्रमुख तत्त्व निम्नलिखित हैं -

(१) वैयक्तिकता या आत्माभिव्यक्ति : विषय-प्रधान होने के कारण प्रीति काव्य में वैयक्तिकता की प्रधानता होती है । प्रीतियों में ही कवि का व्यक्तित्व पूरी तरह प्रतिबिम्बित होता है वह कवि की सच्ची आत्माभिव्यक्ति होती है ।^२ कवि ने अन्तर- राग की आदिभूत अनुभूतियाँ जब सार्वजनिक भाव एवं विचारों से सादात्मा स्थापित कर रचनात्मक में अभिव्यक्ति होती है तब प्रीति-काव्य की गृष्टि होती है । स्वान ने वैयक्तिकता को प्रीति का मूल तत्त्व मानते हुए^३ यह स्पष्ट किया कि प्रीति की वैयक्तिकता को हम व्यक्ति वैचित्र्य की संकुचित भावना से बाध नहीं कर सकते का विस्तृत रूप से समस्त मानवीय भावनाओं से सम्बद्ध होती है और इसी से उसके साथ पाठक का सख्त सादात्म्य संभव हो जाता है ।^४ कवि की यह आत्माभिव्यक्ति ऐक्य तथा पाठक दोनों को आनन्द प्रदान करती है । कवि अपने सहज आत्मपर भावों की व्यंजना दो प्रकार से करता है । एक तो प्रत्यक्ष रूप से आत्म स्वीकृति की पद्धति द्वारा, जिसमें मीरा के गीत आते हैं। दूसरी अप्रत्यक्ष रूप से प्रतिपाद्य विषयों तथा प्रमुख पात्र के कथन द्वारा, जिसमें गूर का प्रेम गीत आता है । आधुनिक हिन्दी कवियों ने दोनों प्रकार से आत्माभिव्यक्ति की है ।

१- रामकुमार काँ : विचार दर्शन, पृ० ५७ ।

२- आचार्य नन्दकुमार वाजपेयी : आधुनिक साहित्य, पृ० २४ ।

३- ठक्कुर एच. स्वान : एन इन्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ़ लिटरेचर, पृ० ६७ ।

४- उपरिष्ठ, पृ० १२७ ।

(२) जन्तःस्फूर्ति : जन्तःस्फूर्ति प्रगीत काव्य का सृजन गुण है। इसमें अभिव्यक्ति-करण में वाह्य साज-सज्जा की आवश्यकता नहीं होती कारण, यह कवि की वह विरिष्ट मनःस्थिति है जो कवि के तीव्र अनुभूति को जन्तुमयी बनाकर सृजन रूप में व्यक्त कर देती है। गाटरीड नेन ने स्पष्ट कहा कि प्रगीत की श्रिया आन्तरिक होती है वाह्य नहीं।^१ कवि की इस जन्तःस्फूर्तिमयी सृजन अभिव्यक्ति को वल्लेवर्य ने कविता की परिभाषा बना दिया है। प्रगीत-काव्य में चिन्ता, कल्पना एवं काव्य रचना के प्रति तटस्थता का भाव सर्वथा नहीं होता, कल्पनाक्षमता एवं बोद्धिकता से अनुत्पन्न काव्य जन्तःकरण के भाव प्राप्त्य में बाधका होगा। अतः कवि के जन्तःस्फूर्ति सृजन भावों का शब्दानुशासन में अभिव्यक्त होना ही प्रगीत है।

(३) भावप्रवणता : प्रगीत का प्रमुख लक्ष्य भावतत्त्व है। यह भावप्रवणता काल्पनिक ही नहीं होती अपितु रागात्मक शक्ति से सन्निविष्ट होती है। प्रगीत के मूल में कवि की वह कलात्मक प्रतिभा निहित होती है जो भावोत्पन्न चित्रों को एकाग्रचित्ति प्रदान करने तथा उनमें रागतत्त्व की सुचारुता को समाविष्ट करने का प्रयत्न करती है। इस तत्त्व में संयम और जन्विति अनिवार्य है क्योंकि गीत के कवि को आतंकचन के पीछे छिपे हुए भावातिरेक को दीर्घ-निश्वास में छिपे हुए संयम से बाँटना होगा तभी उसका गीत दूसरे के हृदय में उसी भाव का उद्गार करने में सफल हो सकेगा।^२ अतएव प्रगीतकार को अपनी भाव-प्रवणता को संयम की परिधि में रखकर व्यक्त करना पड़ता है ताकि वह रसानुभूति तथा प्रभावान्विति की दृष्टि में सफल हो सके।

(४) संगीतात्मकता : प्रगीत काव्य की उत्कृष्ट विधा है और उत्कृष्ट काव्य को संगीत की अपेक्षा नहीं होती उसी प्रकार उत्कृष्ट संगीत को भी शब्दों की आवश्यकता नहीं होती।^३ वाज प्रगीत का जो स्वरूप है वह

१- ईलियट की पुस्तक 'लॉन पोइट्री एण्ड पोयट्स', पृ० ६८ पर जी० वेन का उद्धरण।

२- महादेवी का विवेकात्मक गद्य (गीतिकाव्य) पृ० १४२।

३- रैनेवेले तथा वारेन, फ्लोरी लाफ़ स्टि, पृ० १२७।

संगीतराष्ट्रीय मान्यताओं के बदलते परिवेश में पहले जैसा नहीं रहा । यद्यपि प्रगीत का प्रारंभ ठाकर वाष्पन पर गाए जानेवाले गीतों के रूप में हुआ किंतु कालक्रम के जाघीन हो स्वर और ताल में बाबद्ध राष्ट्रीय संगीत के बंधनों में जकड़ा हुआ उसका स्वल्प लुप्तप्राय हो गया और उसका वह गुण जब अनिवार्य न होकर औपेक्षिक गुण मात्र रह गया । जाधुनिक कवियों ने अपने काव्य में हृदयवादिता का तटस्थ भावन न कर एक धार्मिक : कण्ठित माधुर्यमयी रचना विन्यास को प्रस्तुत किया, जिसे स्वतः पूर्ण व्यात्मक रचना होने के कारण प्रगीत काव्य के नाम से अभिहित किया गया । किन्तु संगीतात्मकता अनिवार्य है किंतु स्वर-ताल जैसे वास्तव संगीतात्मक उपकरणों में बद्ध संगीत की मान्यताएं अनिवार्य नहीं हैं । हां भाव तथा उनकी अन्तर्मुखी वृत्तियों की संगति से सुसंरित संगीतात्मक सत्य अवश्य अनिवार्य है क्योंकि ये नाद के द्वारा श्रोता वक्ता पाठक को काव्य की रसात्मकता से अवगत कराते हैं । अतः प्रगीत काव्य में कवि-निःसृत शब्दों के प्रवाह शक्ति और माधुर्य को ध्वनीकार नहीं किया जा सकता ।^१

(५) सहज-प्रवाह : भावातिरेक , अन्तःस्फूर्ति और संगीतात्मक गुणों की अकान्क्षित प्रगीत काव्य में एक विशेष प्रकार की गति या प्रवाह उत्पन्न करती है, जो उन समस्त तत्वों से अभिव्यक्ति होने पर स्वतः प्रस्फुटित होती है । यह गति कथवा भावों का प्रवाह प्रगीत की मुख्य विशेषता है । प्रगीत में गैरता, मधुरता, कोमलता, तरलता तथा अपनी स्था की रक्षा के लिए सत्य-प्रवाह औचित्य है । अन्यथा प्रगीत काव्य की भावानुभूति तथा अभिव्यक्ति की जलजता लुप्तप्राय होने का भय हो सकता है । प्रगीत काव्य में शब्द योजना की गैरता को पुरजित रखने के लिए तथा सङ्ख्य की सवेदनीयता को स्पर्श करने के लिए भाव और अभिव्यक्ति की सहज प्रवाह्यता अनिवार्य हो जाती है ।

(६) संक्षिप्तता : दार्शनिक भावातिरेक के प्रभाव से प्रस्फुटित प्रगीत का वाक्य विस्तृत नहीं हो पाता । प्रगीत की प्रेरणाविधायनी शक्ति इतनी

१- राम अवध द्विवेदी : साहित्य रूप , पृ० २४० ।

जाके युक्त और दार्शनिक होती है कि उसका विस्तार समझ नहीं और यदि कहीं उसका विस्तृत रूप मिलता भी है तो उसे कवि की कल्पनातिशयता तथा कौशिक चिंतन का प्रतिफलन मात्र कहा जा सकता है। प्रीति की संक्षिप्तता का कारण उसका गैर होना भी है। प्रीति में वाक्याब्द - शीघ्रता उत्तरी है और एक सङ्क्षेप को रस-सिद्ध कर सकती है चित्तने समझ तक उसका मन संक्षिप्त रूप से। इसके अतिरिक्त प्रीति की रचना एक ही भाव, विचार तथा परिस्थिति से सम्बन्धित होती है जिसमें भी उसकी रचना ऐसी संक्षिप्त ही होती है।^१ तबएव प्रीति की सफलता है कि उसे उसकी स्वरूप की संक्षिप्तता अनिवार्य है।

(७) अमिर्व्यङ्गता शैली : प्रीति कवि की स्वानुभूति की कलात्मक अभिव्यक्ति का सौन्दर्यपूर्ण रूप है। कवि की अनुभूति को जहाँ भी ताँ जवाबित कर देने से प्रीति की निर्मिति नहीं होती अपितु उसे अमिर्व्यङ्गता शैली के माध्यम से इस प्रकार प्रस्तुत करना कि उससे प्रभाव दायक एवं प्राण स्पर्शपूर्ण से स्फूर्ति का वाक्याब्द उक्ति का सङ्क्षेप सजावैश हो सके, कुछ प्रीतिज्ञान का कर्तव्य है। प्रीति की अमिर्व्यङ्गता शैली है कि यह अनिवार्य है कि वह भाव प्रेरित, गीतगी, तरुण, सख्य, मधुर, अलङ्कृत एवं तरुण सुन्दर गुण युक्त हो। अन्तिम शैली का प्रमुख गुण प्रभावान्विति तथा व्यात्मकता है जिसका सङ्क्षेप को वाच्य विगौर कर कवि की दायकता से युक्त होना अनिवार्य है।

प्रीति के प्रभेद

अनेक आधारों का वाक्य है प्रीति वाक्य के विभिन्न भेद किसे गए, किंतु प्रीति-विभाजन के दो आधार ही अधिक सर्वप्रथम है एक विषयगत, द्वारा शिल्पात्मक। दूसरे शोध-विषय के लिए शिल्पात्मक आधार पर किया गया प्रीति-भेद ही वर्णित है, तब प्रवाद और निराला के काव्य-शिल्प आवश्यक अध्ययन के लिए निम्नलिखित प्रभेदों का वर्णन अनिवार्य है।

१- पी०टी०पाछोव, गोल्डेन ट्रेजरी वाफ सांस रंड लिब्ररी, मुमिका, पृ० ६।

- (१) सम्बोधन-गीति
- (२) शोक-गीति
- (३) चतुर्दशदी
- (४) पत्र-गीति
- (५) गीत

सम्बोधन-गीति : किसी को सम्बोधित कर पथका दिती का अवलम्ब लेकर जात्माभिव्यक्ति की प्रणाली ही सम्बोधन-गीति है और भारतीय साहित्य में यह प्रणाली अत्यधिक प्राचीन है, किंतु आधुनिक हिन्दी काव्य में प्रचलित प्रीति के उस स्वरूप को उस प्राचीन परिपाटी का विकसित रूप न कहकर विदेशी काव्य साहित्य में व्याप्त 'जोड' का पर्याय रूप अवश्य कहा जा सकता है। 'जोडी' शब्द 'जोड' का मूल रूप ग्रीक शब्द 'जोडे' है, जिसका अर्थ ग्रीक भाषा में गीत होता है अतः यह जोडे शब्द उसी रचना-विधान के लिए प्रयुक्त होता था जो किसी वाक्यांश पर इन्द्रोबद्ध रूप में गाया जाए।^१ इस प्रकार के प्रीतियों को विशेषकर ग्रीकवासी मिजाधरों की वेदी (Altar) पर गाते थे और वही जोड का वास्तविक रूप था। आरम्भ में यूनान में गेय काव्य के दो प्रमुख रूप थे एक तो वह, जो आज भी प्रीति के नाम से विख्यात है; दूसरा वह, जिसे सवि आत्म-निवेदन के रूप में सलान के माध्यम से व्यक्त करता था, किंतु गीत की यह प्रणाली सदैव नृत्यात्मक स्थिति में रही जिसके परिणामस्वरूप जगै चलकर खी है जोड शब्द प्रचलित हुआ।^२ आज पाश्चात्य साहित्य में जोड का जो रूप प्रचलित है वह एक

1. Ode : Originally simply a poem intended or adopted to be sung to instrumental accompaniment.

J.T.Shipley : The Dictionary of World literary terms.p.281.

2. There were two great divisions of the Greek Melos or song . One of them came close to what modern criticism knows as lyric . On the other hand the choir song, in which the poet spoke for himself , but always supported or interpreted, by a chorus , led up to what is known as ode proper.

Encyclopaedia Britannica, Vol.XVI. p. 705.

ऐसी विशिष्ट रचना प्रणाली मानी जाती है, जिसमें किसी को सम्बोधित कर नाभ्योत्प्रेक्षापूर्ण, संप्राण विषय को तर्क युक्त सौंदर्यात्मक, उपायुगीन भाषा में व्यक्त किया जाता है। जतः जोड़ कर रचना प्रकार है जो किसी को सम्बोधित कर लिखा जाता है, उसका कस्तु और शिल्प विधान मध्यतापूर्ण तथा भावावैकल्य होता है।¹ जोड़ लिरिक काव्य का एक भावातिरेक पूर्ण गरिमायुक्त विस्तृत प्रकार है।² इस सम्बोधन गीत को कवि दो प्रकार से प्रस्तुत करता है प्रथम, वह जिसमें कस्तु विशेष को सम्बोधित कर अपने हृदयस्थ भावों को व्यक्त करता है। द्वितीय, वह जिसमें किसी अन्य मात्र बंधवा कस्तु का आश्रय लेकर उसके माध्यम से अपने भावों को प्रकट करता है। इस प्रकार की प्रथम श्रेणी को "स्कांशलाक" और द्वितीय को "कलाउड" कहा जाता है। पाश्चात्य साहित्य में सम्बोधन-गीति को अभिव्यक्ति करने की शैली पर विशेष बल दिया गया।

यूनान तथा रोम में जिस रूप में प्रगीत काव्य का उद्भव हुआ था 19वीं शताब्दी का प्रगीत काव्य उससे भिन्न रूप में प्रस्तुत हुआ। प्रगीत काव्य के इस रूप विधान में परिवर्तन न लाने का श्रेय पाश्चात्य कवि वैङ्गवर्ध, सौलरिज, टेनीसन आदि को है, इन कवियों ने प्रगीत में सहज, सामान्य, चिंतनमय गरिमायुक्त विषयों को प्रधानता देते हुए उसके शिल्प विधान में भी वामूल परिवर्तन किया। प्राचीन जोड़ में जहाँ छंद विधान का एक ही क्रम प्रचलित था वहाँ इन कवियों ने वैविध्यता का संचार किया।

छंद विधान की दृष्टि से जोड़ का विभाजन दो प्रमुख रूपों में हुआ।³ एक व्यवस्थित जोड़ (Regular) दूसरा अव्यवस्थित जोड़ (Irregular)। प्रथम प्रकार में कवि अपनी संस्कारात्मक प्रतिभा को सम्बद्ध

1. A rhymed or rarely unrhymed, lyric often in the form of an address generally dignified or exalted in subject feeling and style.

Oxford English Dictionary. p. 503.

2. Ode, a form of stately and elaborate lyrical verse.

Encyclopaedia Britannica Vol. XVI. p. 705.

3. डब्ल्यू. एच. स्ट्रान : एन इन्ट्रोडक्शन टु द स्टडी वाफ़ लिरिचर, पृ० ६६।

एन्दी में सजौकर प्रस्तुत करता है। इसमें नियमितता के प्रति जाग्रह रहता है और दूसरे प्रकार में कोई नियमित विधान नहीं होता। कवि अपनी स्वेच्छा से भावों को छन्द-बन्धन से विनिर्मुक्त होकर व्यक्त करता है।

व्यवस्थित जोड़ के पुनः तीन प्रकार मिलते हैं -

(१) पिंडारिक जोड़, इसका नामकरण ग्रीक के प्रसिद्ध प्रतिकार पिंडार के नाम पर हुआ। इसमें व्यवस्थित छन्दों के सन्त्यानुसार तथा संगीतात्मकता को महत्व दिया गया। यह ग्रीस में गिज़ारों की बैदी पर गाया जाता था और इसके साथ नृत्य भी होता था। इसमें छ, कु, ऊँकार आदि रेली के मुख्य तत्वों का पूर्ण निवाह होता था। (२) रौरेशियन जोड़, इसका नामकरण रौरेश की रेली पर पड़ा। इसमें पद विधान में नियमितता पर अधिक जोर दिया गया तथा एक ही अनुच्छेद को अनिवार्य माना गया जिससे यह सहज तथा बोधाम्य होता है। (३) बाधुनिक नियमित जोड़, इसके जनक स्पेन्सर माने जाते हैं। उन्होंने अपने दाम्पत्य-जीवन को 'एपीथोलेनियन' जोड़ के रूप में प्रस्तुत किया। आगे चलकर मिल्टन, वॉल्फर्थ, रेली, कीट्स, बायरन, जानसन आदि के हाथों इसका प्रभावकारी तथा सुनिश्चित रूप प्रस्तुत किया गया।

प्रगीत-काव्य के इस जोड़ वर्धासु सम्बोध-गीति नामक प्रभेद का बाधुनिक हिन्दी साहित्य में भी प्रचलन हुआ। यद्यपि इसकी मूल संस्कृत और हिन्दी के जादिकाशीन संदेश काव्यों तथा दूत काव्यों में भी मिलती है। किंतु बाधुनिक हिन्दी साहित्य में उपलब्ध सम्बोध गीतियों के स्वरूप विधान को देखते हुए उन्हें 'पार्श्वात्य' जोड़ का ही अनुपायी मानना पड़ेगा। जालीय कवियों से पहले रूप नारायण पाण्डे ने 'कल्पवृक्ष' के प्रति 'नामक सम्बोध-गीति' की रचना की थी जो पराग में प्रकाशित हुई थी। परन्तु इसका पूर्ण विकसित रूप ज्ञानाबाद के प्रमुख कवि प्रसाद, निराला आदि की रचनाओं में ही मिलता है। इनके प्रगीतों में जहाँ पार्श्वात्य प्रभाव स्पष्ट रूप से परिलक्षित होता है वहीं उनकी निजी विशिष्टताएँ भी अवलोकनीय हैं।

प्रगीत काव्य के विधान में प्रसाद और निराला का प्रभेद

अविस्मरणीय है। दोनों कवियों के प्रगीत विशिष्ट कौटि के भाव एवं किवार तथा परिस्थिति से सम्बलित है जिसके प्रतिफलन स्वरूप उनका भाव प्रवणता, सधः स्फूर्ति, तार्किक भावान्विति तथा वात्सल्य संवेदनीयता का प्रस्तुतन स्वतः ही हो गया है। इसी से वाजपेयी जी ने स्पष्टतः कह दिया कि प्रसाद मूलतः श्रेष्ठ प्रगीतों के रचयिता की प्रतिभा रखते थे। प्रगीत के इस श्रेष्ठ स्वरूप का दर्शन केवल प्रसाद के काव्य में ही नहीं, निराला के काव्य साहित्य में भी होता है। इन कवियों ने प्रगीत के लिए विभिन्न विषयों का चमकते हुए उसे कलात्मक तात्त्विक प्रदान किया है। दोनों कवियों ने प्रगीतकाव्य के स्वरूप और अर्थ की रक्षा करते हुए जो रचनाएँ प्रस्तुत की हैं उन्हें संगीत के स्वरों की लयबद्धता तथा भावाङ्गान्त काव्य की पृष्ठभूमि पर मरता जा सकता है। इनमें उनका कवित्व रूप ही सर्वोपरि है, संगीत-तत्त्व का योग उतना ही है जितना एक सफल प्रगीत के लिए अपेक्षित है। प्रसाद और निराला के सम्बोधन-गीतियों में भाव चित्रों की पूर्णता के साथ ही उत्कृष्ट अभिव्यञ्जना शैली का भी समावेश हुआ है।

प्रसाद के सम्बोधन गीति में भावों एवं किवारों की गूढ़ता, उत्कृष्ट कल्पना शक्ति एवं मध्य शैली के दर्शन होते हैं। कथुतः प्रसाद का निर्माता कवि ने खींचिए प्रगीत की उस किता की प्रतिष्ठापना में भी उन्होंने अपने उत्तरदायित्व को निभाया। काव्य-विधान में नवीन शैली को प्रस्तुत करने के लिए उत्तुंग कवि प्रसाद ने भारतीय साहित्य से प्रेरणा ग्रहण कर कौड़ी की ओढ़-शैली में अपने निजी भावों को व्यक्त किया। प्रसाद जी ने ब्रजभाषा में जैसे सम्बोधन गीतियों की रचना की है, उदाहरणार्थ चित्राधार में संकलित 'कल्पना', 'सुख', 'मानस', 'प्रमात', 'कुसुम', 'नीरद', 'संध्यातारा' आदि। किंतु जो रूप सौष्ठव अर्थात् आलंकारिकता तथा शैली की मधुरता लड़ीखौली में रचित सम्बोधन गीतियों में उपलब्ध है वह ब्रजभाषा के गीतियों में नहीं। प्रसाद की अंतः-स्फूर्तिमयी भावना तथा विशिष्ट अभिव्यञ्जना का सुनियोजित विधान उनकी 'करना' में संकलित लोलोधार, 'कान्त', 'किरण', 'बालू की बैठा', 'अकाल', 'स्वभाव', 'प्रियतम', 'कहो', 'निवेदन', 'आशालता', 'प्रार्थना', 'बैदने ठहरा' आदि तथा 'लहर' की बरी बरुणा की शान्त कलार, 'हे हागर लीम बरुणानील'; अब जागो जीवन के प्रमात', 'बोरी मानस की गहराई', आदि में देखा जा सकता है, जिसमें कवि को भावना तथा शैली की मधुरता, उदात्तता

एवं गरिमा का सख्त पामास मिलता है । किरण ने कवि अपने हृदयौक्यवास को नाटकीय ढंग से व्यक्त करता है । इस प्रगीत का आरंभ कवि प्रश्नवाचक चिन्ह से करता है -

किरण ! तुम काँ बिखरी हो जाय,
रंगि हो तुम बिखरे जुराग,
स्वर्ण गरसिज गिजक सजान,
उड़ती हो परमाणु पराग ।^१

कौं जीवन-धन ! ऐसा ही है न्याय तुम्हारा क्या सर्वज्ञ ?
छितते हुए छैली छिलती, क्यता जाना है कल पन ।^२

प्रसाद की प्रश्नवाचक कह शैली उनके काव्य संग्रह के अतिरिक्त नाटकों में भी मिल जाती है ।

जलवा की जिस किल किरणों की पलकों का है अकलम्ब
हली तो रहे थे जलने दिन, कौं है नीरद निकुलम्ब ।^३

भावविच्छाद को प्रमाथीत्याचक बनाने के ध्येय से या संश्लेषित विचार को महत्ता प्रदान करने की भावना ने अभिभूत कवि ने इस मधुर शैली को अपनाया है ।

कवि का दूसरा महत्त्वपूर्ण गीति संग्रह 'लहर' है जिसमें कवि की भावनार् प्रीति हो चुकी है फिर भी जीवन की मदमाती भावनार् प्राकृतिक उपकरणों को लहर तथा तट वादि का वाक्य से फूट ही पड़ती हैं । अतीत के वे मधुर दायण जब कवि के शान्त हृदय को उद्देहित करने लाते हैं तब उसका भावुक मम किती को सम्श्लेषित कर कुछ कहूँ डालने को जग ही उठता है और ऐसी स्थिति में जिस भावों का उच्छलन हुआ है वह अत्यधिक सख्त तथा स्वाभाविक बन पड़ा है । औ -

१ प्रसाद : करना (किरण) पृ० २८ ।

२ " " (प्रियतम) पृ० ४४ ।

३ " " अनामिका (तीसरा अंक) पृ० ११२ ।

उठ उठ री लघु लघु लोल लहर !
 करुणा की नव कोरार्ह-सी,
 मलयानिल की परहार-सी,
 इस घूँसे तट पर खिटक डेर ।^१

यहाँ कवि ने लहर को सम्बोधित करते हुए अपनी हृदयगत वैयक्तिक भावों को व्यक्त किया है। अपने लघुपत तथा शुष्क हृदय तट पर समानन्द प्रदायनी लहरों के आगमन की कामना व्यक्त की है। इस प्रगीत की भाषा भी मधुर तथा सख्त है। शब्द विन्यास अत्यधिक सार्थक है। भावामिव्यक्ति की मधुरिमा को त्नाए रखने के लिए 'कोरार्ह' शब्द के स्थान पर 'कोरार्ह' का प्रयोग किया है। 'मलयानिल की परहार' शब्द क्लान्त भी वर्णमय है लहर और मलय समीर में कोमलता तथा संस्पर्श गुह्य का साम्य है। साथ ही उसे परहार कहकर मूर्तबद्ध कर दिया है। मलयानिल की ज्येष्ठा उमरी लाया या परहार जो अधिक स्पष्ट तथा संवेद्य है, भाव को व्यक्त करने के लिए उपयुक्त है। इस प्रगीत के माध्यम से प्रसाद जी की सूक्ष्म कल्पना विधायनी शक्ति का भी परिचय मिल जाता है।

प्रसाद कृत 'करुणा की शान्त कलार' श्रेष्ठ प्रगीतात्मक रचना है।^२ उनकी 'हे सागर संगम बहणा नील' रचना भी उत्कृष्टकौटि की है। इसमें कवि ने सागर को मानवीकृत रूपान्तर प्रदान करते हुए उसी प्रिय-मिलनेच्छा के लिए मरते हुए उच्छ्वास को, जो अपनी उमाल तरंगों द्वारा ज़िंदा का बालिन करना चाहता है अत्यधिक कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है।^३ इसमें कवि की प्रकृति-पर्यवेक्षण-शक्ति का स्पष्ट जामास मिलता है। इतना ही नहीं अमूर्त को मूर्तरूप प्रदान करनेवाले प्रगीतों का विधान भी प्रसाद जी ने किया है।^४ अब जागो जीव के प्रभास^५ गीति में कवि ने अमूर्त मानवीय चेतनाओं को सम्बोधित करते हुए अपनी सूक्ष्म कल्पनाशक्ति तथा अद्वितीय वामिव्यक्ता शैली का परिचय दिया है।

१) प्रसाद : लहर, पृ० १।

२) वही, पृ० ७।

३) वही, पृ० १२।

४) वही, पृ० २२।

प्रसाद जी सर्वोन्मुखी प्रतिभावाले कवि थे । एक ओर वो भावुक है तो दूसरी ओर उत्कृष्टकौटि के कलाकार । इसी प्रकार यदि वो प्रेमी रूप में दिखाई पड़ते हैं तो साथ ही दार्शनिक भी प्रतीत होते हैं उनके सम्बोधनीतियों में उनका दार्शनिक रूप भी उभरा है यथा ;

लोरीमानस की गहराई ।

तू सुप्त, सान्त्, कितनी शीतल-

निर्वात मेघ ज्यों पूरित जल ।^१

अ पद में कवि ने मानसिक भावना का जो कलात्मक रूप प्रस्तुत किया है उसके परिप्रेक्ष्य में यह कहा जा सकता कि इसमें प्रीति के तत्त्वों का सहज समावेश हो गया है । प्रसाद के प्रीतियों में भावनाओं का ऊपरी जमघट न होकर , मानव जीव के तटस्थ दार्शनिक विचारों का गोंग भी है जो जीव की ओर जात के सतही घरातल पर स्थित है । प्रसाद के समग्र सम्बोधनीति भाव एवं शिल्प की दृष्टि से सुष्ठ, गंभीर एवं बोधात्मकपूर्ण है इनमें सन्निविष्ट कल्पना, कप्रस्तुत गीता, छंद-विधान आदि सुनियोजित तथा सुस्पष्ट है ।

महाकवि निराला का हृदय रोमानी प्रियासा एवं विस्मय की प्रवृत्ति को आत्मसात् कर चुका था जिसे उत्कृष्ट कौटि के भावप्रेषणीय प्रीतियों के विधान में उन्हें विशेष सफलता मिली । निराला ने किसी प्रिय या वादरणीय व्यक्ति को सम्बोधित कर या फिर सम्मोक्त वस्तु पर अपने भावों को आरोपित कर जिस सम्बोधन प्रीतियों को प्रस्तुत किया है वे अद्वितीय हैं । निराला कृत ' जल के प्रति ', ' प्रिया के प्रति ', ' प्रयाग के प्रति ', ' यमुना के प्रति ', ' तरंगों के प्रति ', ' बादलराग ', ' जागी फिर एक बार ', ' तुम और मैं ' (परिमल) तथा सैहर के प्रति ', ' सान्त की परी के प्रति ', ' कविता के प्रति ', ' प्रेम के प्रति ', ' प्रलाप ', ' उद्बोधन ' - (कनामिका) आदि प्रीति प्रमुख हैं । यमुना के प्रति ' में इस शैली का सुन्दर दिग्दर्शन होता है यथा -

उस सलज्ज ज्योत्सना-मुहान की

फेनिल श्या पर सुकुमार ,

उत्तुक , किं अभिभार-निरा मैं,
 गरं कौन स्वप्निल पर मार ?
 उठ-उठकर अतीत -विस्मृति तै
 किसकी स्मृति यह-किसका प्यार
 तेरे ख्याम कपोलों में गुरु
 कर जाती है चकित पिहार ?^१

यहाँ भावों तथा विचारों का जो कौतूहल मिश्रित रूप
 उपलब्ध होता है वह तत्त्वविल प्रभावकारी है । एक ओर कवि राम-लीला को
 लेकर कौतूहलपन्थ प्रश्न करता है तो दूसरी ओर उसकी क्रीड़ास्थली की वर्तमान दशा
 को चिन्तित करता है । उसकी ऐसी बहुत ही तरंग तथा भव्य है । उस प्रणीत का
 अप्रस्तुत -विधान तथा सन्दर्भ संयोजन भी उत्कृष्ट कौटिल्य का है । झाले कुन्दों का जमना
 अलग महत्त्व है, प्रत्येक कुन्दों को यदि जगै-मीसै करके भी पड़ा जाय तो भावान्वितिमें
 किसी प्रकार की क्षति नहीं जाती कारण कवि की भावाधिक्य एवं कलात्मक
 दामता है ।

निराला ने 'तरंगों के प्रति ' रचना में तरंगों को संबोधित
 करते हुए प्रकृति के मनोमुग्धकारी तथा विध्वंसकारी दोनों रूपों का वर्णन किया है ।
 एक ओर कवि उसी विध्वंसकारी झटा का चित्र सींभता है -

किं अनन्त का नीला बँछ छिला-छिलाकर
 जाती हो तुम सजी मण्डलाकार ?
 एक रागिनी में जमना स्वर गिला-मिलाकर
 जाती हो ये कैसे गीत उदार ?^२

तो दूसरी ओर उसके ज्वार समराशि में निश्चित सब कुछ
 किलीन कर दौवाली शक्ति से भी जवाब कराता है, तथा -

१- निराला : परिप्लव, पृ० ४६ ।

२- वही, पृ० ७६ ।

हो मरोरती गला रिला का कभी डाँटती,
कभी दिखाती जाती तल को त्रास,

--- --- ---
क्यों तुम भाव बघली हो - खैती हो, कर मरती हो ?^१

यहाँ तरंगों की सम्बोधित करते हुए कवि ने अपने हृदय-च्छवास को बाँक दिया है। उसी प्रथम पंक्ति में तरंगों का नीला जल छिटा-छिटाकर जाना और अन्तिम पंक्ति में उस क्षीम में मिल जाना, मूलतः कवि के दार्शनिक होने का परिचाय देती है। सामान्य प्रकृति में ऐसे गूढ़ भावों की सम्निधि निराला को कवि द्वारा संभव भी हो सकी है। इस नीति की नाटकीयता तथा चित्रात्मकता उसकी जीवन्मय विशिष्टता है।

निराला जी की "बादल राग" कविता किमुद प्रणीत है। बादल के अरिमित निर्वन्मय स्वरूप को कवि ने आत्मसात् कर काव्यरूप प्रदान किया है। बादल के विच्छलकारी तथा नवनिर्माणकारी रूप को देखते हुए श्रेणी की प्रसिद्ध कविता "जोड़ दूँ दि वेस्ट किंड" के समकक्ष ठहराया जाता है। बादल के बज्र धौंस वाले प्रचण्ड रूप^२ और नवजीक प्रदान करनेवाले हीरकरूप^३ की ही भाँति श्रेणी के "वेस्ट किंड" का भी स्वरूप है। एक ओर वेस्टकिंड के जानमन से कुत्ता आदि टूटकर अपना जीवन समाप्त होकर देते हैं तो दूसरी ओर उसकी कृपा में बीच बाँधि पृथ्वी पर बिखरकर अन्त जल में नवजीक प्राप्त करते हैं। ऐसा ही कवि निराला ने बादल का किया है। विश्वकीन संवेदनशीलता और मानवतावादी गुणों का आरोपण भी बादल में किया गया है। भावों की गरिमा श्रेणी को स्वच्छंद एवं मधुर रूप प्रदान करती है। उसके विधान में सांस्कृतिक छंद तथा संगीत का अनुबन्ध तो नहीं है, किंतु उस का निवाह हुआ है। "बादल राग" निराला जी की समस्त रचनाओं में अपना विशिष्ट स्थान रखती है।

विश्व की हृत्तंत्री में ब्रह्म की सत्ता का दर्शन करनेवाले कवि ने अपनी बखैत - विचारधारा को सम्बोधित-प्रणीत के माध्यम से व्यक्त किया है।^४ तुम

१- निराला, परिमल, पृ० ७६।

२- " " " (बादल राग) पृ० १६२।

३- वही, पृ० १६७।

प्राण और मैं काया, तुम हुए सच्चिदानन्द ब्रह्म मैं मनमोहिनी माया *१ जहाँ
निराला जी मैं तबूत ही तख्त ऊँ ते जीव और ब्रह्म के कौन सन्तान जी चर्चा की
है । अपने अन्तःस्फुरित भाव को जधि मैं तुम और मैं प्रीति मैं जिस रंजी
का आधार और व्यक्त किया है वह प्रमविष्णु तथा प्राणवन्त है । यद्यपि
भावान्विति का अभाव सटक्ता है फिर भी भावों की प्रसारणामिता सराहीय
है । प्रस्तुत - अप्रस्तुत विधान भावामिव्यक्ति मैं तलाश हुआ है । सम्बोधन-रंजी
सहज एवं तत्पर्यंक है ।

अन्ततोगत्वा महाकवि निराला के सम्बोधन-प्रीति रंजी की
भावता तथा विशदता से परिपूर्ण है । निराला के प्रीतियों की प्रमुख विशेषता
उनसद्विधान है, जिन्हें सास्त्रीय विधान का अनुमोदन नहीं मिलता, किन्तु
व्यात्मकता का वाग्व्यवस्थित परिलक्षित होता है । वाकार की दृष्टि से सभी
सम्बोधन-प्रीति भिन्न विचार पड़ते हैं, उदाहरण के लिए 'मनुष्य के प्रति' और
'प्रीति के प्रति' प्रीति को ही लिया जा सकता है ।

उपरोक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो जाता है प्रसाद और
निराला के प्रीतियों में भावना की गहनता है, विचार-आत्मकता की जड़ता भावात्म-
कता का अधिक आग्रह है । प्रीति के विधान चक्र में प्रसाद की जड़ता निराला ने
अधिक उदारवादी दृष्टि का परिचय दिया है उनकी विषय-परिधि प्रसाद से
अधिक विस्तृत है । जहाँ तक उसे अभिव्यक्ति करने का प्रश्न है वह दोनों कवियों
की अपनी-अपनी विशिष्टताओं पर आश्रित है । दोनों कवि पार्श्वस्थ कवि
वर्तक, कीट, रंजी आदि से प्रभावित होते हुए भी मौलिकता की सुरक्षा
के लिए प्रयत्नशील विचार पड़ते हैं ।

शोक-गीति : मानव मन की वह संवेदनात्मक भावना जिसका संबंध
अन्तर्नि की कर्तृता एवं वेदना से होता है, कवि द्वारा शब्द-बद्ध होकर जब
काव्य-रूप धारण करती है तो उसे शोक-गीति की संज्ञा से अभिहित किया जाता है।
कारुणिक भावों तथा दुःख स्थितियों से प्रेरित होकर काव्य रचना की प्रणाली

बहुत पुरानी है। गीत काव्य का उद्गम ही शोक वेदना से जाह्नत करुणाई कृष्ण से जाह्नत - व्याकुल मनःस्थिति का परिणाम कहा जाता है। यिंतु जाधुनिक युग में प्रचलित शोक-गीति का स्वरूप पाश्चात्य 'एलिजी' से प्रभावित प्रतीत होता है। जांग्ल साहित्य में शोक-गीति के लि 'एलिजी' (Elegy) शब्द प्रयुक्त हुता है। इस 'एलिजी' शब्द का विकास ग्रीक भाषा के 'एलीजिया' शब्द से हुता है। ग्रीक साहित्य में करुणा तथा मृत्यु बादि से सम्बन्धित विलाप युक्त श्रुतों को शोक गीति कहा जाता है जहाँ जहाँ युद्धादि तथा पारस्परिक प्रेम को लेकर भी शोक गीति की रचना हुई है।¹ विष्णव परिधि से अतिरिक्त ग्रीक साहित्य में इन्द विशेष में रचे गए गीतों को भी शोक गीति कहा गया है। ग्रीक व लैटिन भाषा में इस इन्द विशेष को 'एलिजिगक' कहा गया। इसका निर्माण षटपदी (हेक्तामीटर) तथा पंचपदी (पेन्तामीटर) के योग से हुता। इसमें मात्राओं का सुमेल प्रयोग हुता।² जागे चलकर जर्मन साहित्य में इस इन्द विधान का पालन हुता किन्तु जर्मनी रक्तियों द्वारा जो समर्थन नहीं मिला।³

जर्मनी साहित्य में प्रारंभ से ही किसी इन्द विशेष को लक्ष्य बनाकर शोक-गीति का विधान नहीं किया गया। वहाँ १६वीं शताब्दी के प्रारंभ से ही एलिजी को वह संक्षिप्त रचना प्रकार माना गया जिसे किसी प्रिय वधवा भद्रालु पात्र की मृत्यु तथा नैतिक शोक की सामान्य भावना से उत्प्रेरित होकर इन्द बंद किया जाय।⁴ अतएव एलिजी वह शोक व्यक्त संक्षिप्त

1. Encyclopaedia Britannica, Vol. VIII p. 343.

2. Elegiac (of metre) suited to elegies, esp. couplet, (usu. G.K. or Lat) dactylic hexameter and pentameter.

Oxford Dictionary. p. 385.

3. Elegiac verse has commonly been adopted by German poets for their elegies, but by English poets never.

Encyclopaedia Britannica Vol. VIII p.343.

4. Elegy, a short poem of lamentation or regret called forth by the death of a beloved or revered person or by a general sense of the pathos of morality.

Ibid. p. 343.

रक्षा प्रकार है जो भावात्मक के आंतुलित क्षणों में न व्यंजित होकर चिंतन प्रधान क्षणों का परिणाम है। ह्मसन की परिभाषा से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि एलिजी शोक जथा व्यक्तिगत दुःखों की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति है जिसे लिए अकृत्रिम प्रकाश अनिवार्य है। अतः एलिजी को गंभीर एवं दुःख विषय के प्रादुर्भाव के लिए आवश्यकता के सौन्दर्यमय प्रकाश अनिवार्य नहीं।¹

पाश्चात्य साहित्य में उपलब्ध एलिजी की लघुमन की सुविधा के लिए दो भागों में बांटा गया है प्रथम में उसका प्राचीन ग्रीक तथा लैटिन काव्य का रूप आता है जिसमें विषय को तो विस्तार दिया गया किंतु छन्द विधान में एक नियम बना दिया गया। इस कौटि के प्रगीतों में केवल मृतक व्यक्ति के प्रति शोक जथा विलाप की ही अभिव्यक्ति नहीं हुई अपितु युद्ध एवं प्रेम के प्रति समर्पित भावों को भी प्रस्तुत किया गया। दूसरे भाग में अंग्रेजी का वह प्रगीत रूप परिगणित किया जाता है जिसमें व्यक्तिगत विरोध तथा आत्मीय व्यक्ति के निधन का वर्णन होने से विषय तो सीमित हो गया किन्तु छन्द योजना में समृद्धि हुई।

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि एलिजी का स्वरूप कारुणिक घटनाओं को प्रस्तुत करने के कारण गंभीर तथा मर्मस्पर्शी होता है। एलिजी कवि के भावात्मक क्षणों की अभिव्यक्ति न होकर चिंतन एवं संवेदन की कुशल अभिव्यक्ति है। इसकी शैली विचारपूर्ण, अनौपचारिक, अकृत्रिम तथा उदात्त होती है। वर्तमान एलिजी में छन्द के अनिवार्य बन्धन नहीं मिलते केवल लय का निर्वाह ही किया गया है। इसका आकार भी संक्षिप्त ही होता है। इस प्रकार एलिजी छन्द - बन्धन से विनिर्मुक्त कारुणिक विषय प्रधान वह संक्षिप्त रक्षा प्रकार है जिसमें कवि की पीड़ा, शोक तथा वैयना की निश्छल अभिव्यक्ति होती है।

आधुनिक हिन्दी साहित्य में रचित शोक-गीति पर पाश्चात्य एलिजी का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है। आधुनिक युग से

1. An introduction to the study of Literature.

W.H.Hudson. p. 100.

पूर्व भी हिन्दी में चिन्तन प्रधान शोकपूर्ण कवि मिलता है किन्तु वह स्वतन्त्र रूप से मुक्तक या गीत रूप में न होकर प्रसंगवशात् प्रबन्ध काव्यों में ही मिलता है। स्वतन्त्र रूप से शोक-गीतियों की रचना आधुनिक युग में त्रिवेदी जी के समकालीन कवि बाधू राम शंकर तथा राम नारायण पाण्डे आदि ने की। पाण्डे जी की 'दलित कुम' रचना शोक गीति का उत्कृष्ट उदाहरण है। फिर भी, शोक गीतियों का बरम विकास छायावाद युग की कविताओं में मिलता है। यद्यपि कल्पना प्रधान स्वर्णिम स्वप्न पिरानेवाले छायावादी कवियों ने शोक गीतियों की रचना कम ही की है किन्तु जो कुछ भी रचनाएँ की हैं वह उत्कृष्ट कोटि की हैं।

प्रसाद और निराला ने व्यक्तिगत शोकानुभूति के प्रतिकूल स्वरूप कुछ शोकगीतियों की रचना की है। जिसमें प्रसाद विरचित 'बाँसू' और निराला कृत 'सराँज स्मृति' प्रमुख हैं। बाँसू की महत्ता उसके विविध काव्य रूपों के कारण हिन्दी साहित्य में सब से अधिक है। वह प्रगीत, मुक्तक तथा प्रबन्ध काव्य की कोटि में अपना निस्पेक्ष स्थान बनाए है। निराला ने गांधी, राजेन्द्र प्रसाद, जवाहर लाल आदि से सम्बद्ध शोक गीतियाँ भी लिखी हैं किन्तु 'सराँज स्मृति' और 'तिलांजलि' प्रमुख हैं।

प्रसाद विरचित 'बाँसू' के काव्य रूप की स्थिति द्विविधापूर्ण है। कवि ने इसकी रचना किसी प्रिय या महत्वपूर्ण व्यक्ति के मरणोपरान्त तो नहीं की है किन्तु अपने हृदयगत शोक को व्यक्तित्व अवश्य किया है। 'बाँसू' में शास्त्र-मान्य शोक की अभिव्यक्ति नहीं है। लेकिन शोक का एक रूप तो है ही, इसलिए उसे शिगाव-गीति कह सकते हैं।

बाँसू में कवि ने कतीत के स्वर्णिम अवसरों की स्मृति को, जो दुर्दिन में बाँसू बनकर बरसने लार्ड है, गीतिबद्ध किया है। अतः यह तो स्पष्ट ही है कि किसी से बिछौह होने पर दग्ध मनोभावों की किंमत प्रधान मर्मस्पर्शी व्यथा की कलात्मक अभिव्यक्ति बाँसू का सहज स्वरूप है। कतीत की वह मधुर स्मृतियाँ जो कवि को तिल-तिल जलाती हैं जमी बरदान प्रतीत होती हैं

तो कभी अभिशाप । वही त्रिविधा के मध्य पिता हुआ वह अपने मनोभावों को स्पष्ट करता है -

ये सब स्फुल्लि हैं मेरी
उस ज्वालामुखी जलन के
बहु शेष चिन्ह है बैबल
मेरे उस महा मिलन के ।^१

उस महा मिलन के अवशेष जो अब स्मृति मात्र रह गए हैं, कवि ने कियोगी हृदय को दुःख से सन्तुष्ट किये रहते हैं । अपनी कियोगावस्था का मार्मिक वर्णन वह इन पंक्तियों में करता है -

शीतल ज्वाला जलती है
उफन हो न दृग्जल का
यह व्यर्थ सांस चू-चूकर
करती है काम अनिल का ।^२

प्रिय के कियोग में सांसों का चलना उसे निरर्थक प्रतीत हो रहा है क्योंकि उसकी सांसें चूकर विरहाग्नि को और अधिक प्रज्वलित करती हैं । वतः उसका जीवन मार स्वरूप प्रतीत होने लग है उसने छि सांसों का डोना केगार मात्र है ।

सुख बाह्य शान्त उमी
केगार सांस डोने में
यह हृदय समाधि का है
राती करुणा कोने में ।^३

अपने स्पन्दनहीन जीवन में कवि उदास हो गया है । प्रेम के उन्माद में बाँझाया हुआ वह अपने प्रेमास्मद से कह उठता है कि 'मेरे क्रन्दन में वज्र की क्या कीछा ?-जो सुनते हो' ^४ कियोग की दुःसम्पीन्न स्थितियों में उसका

१- प्रसाद : वापू, पृ० ५ ।

२- वही, पृ० ६ ।

३- वही, पृ० ८ ।

४- वही, पृ० १० ।

शोकालु इन्द्र उचित-कुचित का विवेक नहीं कर पाता । बाँसू में व्यक्त पीड़ा या वेदना का क्रमिक विकास हुआ है, वह पीड़ा उसे क्षीः, मृन्मय गति से सिन्नता प्रदान करती है और यही सिन्नता तथा अकाद जाने चलाकर दार्शनिकता में परिवर्तित हो जाती है । अपने जीवन में व्याप्त वेदना को कल्याणमयी समझ कर चिरसंगी बना लेता है ।

मेरी कामिला तंगिनि !

गुन्दर कठोर कोमलते !

हम दोनों रहें मला ही

जीवन पथ चरें चरते ।^१

यही कारण है कि कवि इन्द्र में व्याप्त सिन्नता, विषाद रस, दुःख, निराशा तथा निरुपायता ने भाव बड़ी साधनता से सङ्घट्ट के अन्तःकरण को छूने में सफल हो जाते हैं । बाँसू का इन्द्र विधान भी सख्त ग्राह्य, प्रभावकारी तथा रौंका है । इसकी अतिरिक्त विशेषता अदृश्य अमूर्त भावों का मूर्तकरण भी है ।

बाँसू में व्यक्त कवि की मर्मस्पर्शी वेदना के आधार पर बाँसू को 'विषाद-गीत' कहा जा सकता है । बाँसू में सिन्नता के साथ हर्षा, उपालम्भ के साथ अनुनय, कठोरता के साथ सहृदयता और वियोग के साथ संयोग का अद्वितीय मेल मिलता है । एक ओर कवि प्रेमास्पद की निष्पूरता से घबड़ाकर लुब्धकाई करता है तो दूसरी ओर उसी के 'मालम्य उजाला' की कामना करता है, जो कवि के चिंतनपूर्ण दाँगी का परिणाम है और यही है प्रायः बाँसू में दार्शनिकता का समावेश भी हुआ है । कौ शोक-गीति के लिए अनिवार्य व्यक्तिगत विद्रोह तथा शास्त्रीयता से विनिर्मुक्त ल्यानुमादित इन्द्र-विधान भी बाँसू में उपलब्ध है । उसमें व्यक्त कवि का आर्त-स्वर, व्यक्तिगत अनुभूति, गंभीर-चिन्तन आदि भी शोक गीति के अङ्ग हैं । फिर भी, बाँसू की प्रेरणा मरणोपरान्त शोक न होकर जीवन में प्रदित विद्रोह मात्र है । इसलिए उसको शोक-गीति न कहकर विषाद-गीति कहना अधिक उपयुक्त होगा।

निराला की 'सरोज-स्मृति' में व्यक्तिगत शोक की स्पष्ट व्यंजना हुई है । कवि अपनी एक मात्र कन्या सरोज की मृत्यु से दुःखी होकर इस प्रगीत की

रक्ता करता है। पुत्री की जन्म मृत्यु से अवि की कारुणिक शोकाविष्ट
व्यक्ति ही उस प्रगीत का विषय है जो उसकी सफलता है, लिख लक्ष्य है।
पुत्री की अवस्था का उपचार करा जाने में यशस्व होने में उसके मरणोपरान्त
कवि-हृदय में स्फूर्ति उत्पन्न हो उठती है—

गीते मेरी, कन रूप-नाम
कर लिया जमर हाश्वत विराम
पूरे कर शुक्तिर उपहार्य
जीवन के अष्टादशध्यान,
चढ़ मृत्यु-तरण पर कुर्ति-वर्ण
कह-मितः, पूर्ण-आलोक-वर्ण
भरती हूँ मैं, कह नहीं मरण,
‘सरोज’ का ज्योतिः शरण-तरण।^१

सरोज की अठारहवर्ष की आयु में जन्मक मृत्यु से विदग्ध
कवि को उससे संबंधित किंतु जीवन की अन्य घटनाएँ भी याद आ जाती हैं।
“माँ की कुछ शिक्षा मैं दी, पुष्प-तेज तेरी स्वयं रची,”^२ कहकर अपने जीवन में
पत्नी के अभाव तथा पुत्री के जीवन में माँ के अभाव की ओर भी सफुल्ल का ध्यान
लाकृष्ट किया है। सरोज की स्मृति में कवि को मार्ग-बहन का वापस में लड़ना-
फगड़ना तथा खेलना भी याद आ जाता है। उसके बाल-मुल्लूझों की याद
भी कवि-मस्तिष्क में सजीव हो उठती है, जिसे वह बहुत ही सरल तथा संवेद्य ठा
से प्रस्तुत करता है। यौवन में पग रखने के पश्चात् उसका विवाह हो जाता है और
विवाह के समय उसकी कंधा काया पर कलश का जल पड़ने से जो रूप निरूपित आया
था उसे कवि बताता है कि “तू लुली एक-उच्छ्वास-तंग, विश्वास-वस्तव्य बंध जग-जग।”^३
उसके उस कवि पर विमुग्ध कवि ने यह कह डाला कि --- वह मूर्ति धीति मेरे
वसन्त की प्रथम गीति।^४ ऐसी रूप लावण्य के बोध से दबी कवि के वसन्त की

१- निराला : क्लामिका, पृ० ११७

२- वही, पृ० १३३

३- निराला : क्लामिका (सरोज स्मृति) पृ० १३२

४- वही, पृ० १३२ ।

प्रधान गीति कन्या ' का विवाह के कुछ ही समय बाद जीवनान्त हो जाता है और कवि का दुःखी हृदय रौ उठता है, यथा -

वह उठा वहीं की, जहाँ गली
तू खिली, स्नेह से खिली, मजी,
जन्त भी उसी गीद में खण
ली, मुँह दूग वर मलवर्ण ।^१

यद्यपि कविता की केन्द्रवर्ती भावना सामाजिक भावों की अभिव्यक्ति है है फिर भी प्रसंगवशात् कन्या के दर्श-विषाद से सम्बद्ध कुछ ऐसे मार्मिक स्थलों की व्यंजना भी दृष्टव्य है जिनसे कवि के कितने पीका का परिचय मिल जाता है, यथा -

धन्यै, मैं पिता निर्धन था,
कुछ भी तैरे हित कर न सका !
जाना तो अर्धांगिणीपाथ,
पर रहा मदा संशुचित-काय
लस कर अनर्थ आर्थिक पथ पर
हारता रहा मैं स्वार्थ-समर ।^२

सरोज की स्मृति के साथ जुड़ी हुई कवि की व्यथिता का भाव भी इन पंक्तियों में हो जाता है। पुत्री को उचित संरक्षण न दे सकने का उसे हार्दिक रोद रहा है। उसके दुःख का अनुमान प्रगीत की इस पंक्ति से भी होता है कि 'वस्तु में उपार्जन को काम, कर नहीं सका पोषण उत्तम ।'^३ इतना ही नहीं, दुःख से पीड़ित कवि का हृदय तो यहाँ तक कह डालता है कि 'दुख ही जीवन की कथा रही, क्या कहूँ बाज, जो नहीं कही' ।^४ सरोज स्मृति का प्रारंभ तथा अंत दोनों शोकाविष्ट है। 'कन्यै, गत कर्मों का कर्मणकर, करता मैं तेरा तर्ण !'^५ कहकर कवि ने इस प्रगीत

१- निराला; कामिका (सरोज स्मृति) पृ० १३३-३४ ।

२- वही, पृ० १२८ ।

३- वही, पृ० १२० ।

४- वही, पृ० १३४ ।

५- वही, पृ० १३४ ।

का जंत किया है। कवि के जन्तःकरण में शरीर है जिस ऊपर प्यार एवं दुःख है जिसके कारण वह कन्या के रूप लावण्य, गुण-दर्शन, वक्ता-सुखता सौन्दर्य तथा वनाभाव के मध्य व्यतीत जीवन को भुजा नहीं पाया और अपनी कवि प्रतिभा से उसे जीवंत काव्य रूप प्रदान किया।

शरीर-स्मृति का कारण और जंत तो कवि उस की स्मृति से ही करता है मध्य में भी शरीर के हुए जीवन-साँचा तथा प्रियाकलापों का वर्णन करता है किन्तु मध्य में ही वर्णित हुए अन्य चर्चा आवश्यक तथा अलग प्रतीत होती है, जो सम्पादन के लिये वर्णन, सामाजिक जीवन की विद्वत्ता तथा सुरक्षा, अपने व्यक्तिगत विचारों तथा स्वच्छतावादी भावों का उत्कृष्ट भावन जादि कवि के साथ तादात्म्य स्थापित होने पर नावी की यह वैयक्तिकता एकान्विति है सूत्र में भी दिखाई पड़ती है। पुनी ने निम्न से व्याकुल कवि ने अपनी स्मृतियों की जो मर्यादा पीड़ा का प्रतीत में व्यापक की है उसके साथ गहन घड़ी ही सत्यता है अपना तादात्म्य स्थापित कर लेता है। रही कारण है कि उनकी शरीर स्मृति शीर्षक कविता उनके समस्त काव्य के शीर्ष पर संस्थित दिखाई देती है। ----- जान पड़ता है कि उस दुःख के अवसर पर निराला की समस्त टूटती हुई वृत्तियाँ पुनः एकान्विता ही गई हैं और 'रुणा' की भूमिका पर एक ऐसे काव्य की दृष्टि की जा सकती है जो समस्त हिन्दी काव्य में अपनी मानी नहीं रखता।^१

प्रसाद और निराला की ये गीतियाँ वाधुनिक हिन्दी साहित्य में अपना विशिष्ट स्थान रखती हैं। वाधु की अपेक्षा शरीर स्मृति को अधिक उत्कृष्ट स्थान प्राप्त है क्योंकि हमें शास्त्र-सम्मत शोक की व्यंजना हुई है। वाधु ने अवश्य शोकान्विति के लिए निर्दिष्ट शोक की अभिव्यक्ति नहीं हुई है, फिर भी उसमें प्राप्त भावों की मर्मस्पर्शिता, बहुविधता, व्यक्तिगत दुःख, आन्तरिक जादुलता तथा विचारों की गहनता एवं दार्शनिकता को लक्ष्मीकारा नहीं जा सकता, जिसके परिप्रेक्ष्य में जो शोक गीति तो नहीं, पर विवाद गीति मानने में कोई आपत्ति नहीं होनी चाहिए। उस दोनों रचनाओं में कवि-हृदय की मार्मिक व्यंजना होने से सद्बुद्ध के साथ उसका तादात्म्य सहज ही स्थापित हो जाता है। पाश्चात्य दृष्टि से प्रभावित होते हुए भी उनमें कवि की मौलिकता सुरक्षित है।

चतुर्दशपदी (Sonnet) ; हिन्दी साहित्य में उपलब्ध चतुर्दशपदी औज़ी 'सॉनेट' का ही रूपान्तरण है। औज़ी का सॉनेट शब्द इटली के 'सॉनेटो' शब्द से बना है। सॉनेटों के सर्वप्रथम प्रयोगकर्ता इतालवी कवि पैट्रार्क थे। सॉनेटों से जासूस ऐसी विशिष्ट रचना प्रकार से लिया जाता था जो किसी विशेष पात्रय (पियानो) के सहारे गाया जा सके। औज़ी साहित्य में इसी 'सॉनेटों' के आधार पर चतुर्दशपदियों की रचनाएं हुईं। औज़ी सॉनेट की महत्वपूर्ण विशेषता यह है कि प्रीति के अन्य प्रकारों की अपेक्षा इसका स्वरूप अधिक सुनिश्चित मिलता है। वास्तव में सॉनेट १४ पंक्तियों में निर्मित एक ही भाव का पिष्टपेक्षण करनेवाली वह रचना है, जिसमें कवि वाच्य रूप से अपने एक ही भाव को व्यक्त करता है और अन्तिम पंक्तियों में किसी विशेष तथ्य को प्रकट करता है।^१ अपने भावों की व्यंजना दो सप्टों के अन्तर्गत होती है। प्रथम, अष्टपदी में कवि का कथन व्यक्त होता है और द्वितीय, षटपदी के सप्ट में उस कथन की व्याख्या निश्चित होती है। सॉनेट का १४ पंक्तियों में लिखा जाना अत्यधिक विषम कार्य है और एक ही भाव का पिष्टपेक्षण तो और भी कठिन है। किन्तु इसके संक्षिप्त रूपान्तर के कारण इसमें कथन का फैलाव, दुर्बोधता, अव्यवस्था आदि का समावेश नहीं हो पाता। इसी से यह एक व्यवस्थित रचना प्रकार मानी जाती है।

औज़ी में रूपान्तर की दृष्टि से सॉनेट के मुख्य तीन प्रकार मिलते हैं जिनका नामकरण उनके रचयिताओं के नाम पर हुआ है। (१) पैट्रार्कियन सॉनेट, इसमें १४ पंक्तियों को दो भागों में बांटकर प्रस्तुत किया जाता है। पहली अष्टपदी में दो अन्त्युक्त पर आधारित दो चौपदियां होती हैं जिनमें से प्रथम चौपदी में मुख्य भाव व्यंजित किया जाता है दूसरे में उसका स्पष्टीकरण। दूसरे भाग, में षटपदी का विधान होता है जो मिलकर १४ पंक्तियां होती है, इस षटपदी में तीन अन्त्युक्त से नियोजित तीन द्विपदी या दो त्रिपदी का विधान किया जाता है। अर्थात् इटैलियन कवियों ने अन्त में द्विपदी या त्रिपदी का विधान नहीं किया। (२) स्पेनोेरिक सॉनेट ; इसमें १४ पंक्तियों

1. Jacob Schipper , A History of English Versification
(The Sonnet) p. 371.

के प्रम-निर्वाह में प्रथम तीन चौपदियों की रचना होती है और अन्त
एक छिपदी अर्थात् युग्मक से होता है। (3) शैक्षपीरियन सॉनेट ; इनमें तीन
चौपदी और एक छिपदी के विधान पर तल दिया गया किन्तु सैन्सेरियन सॉनेट
की भाँति अन्त्यक्रम का कटौत नियम नहीं बनाया गया। १५वीं शताब्दी में
चतुर्दशदियों की रचना कवि के आधार पर हुई है। बीच में मिल्टन ने इटैलियन
सॉनेट को आधार बनाकर कुछ चतुर्दशदियों की रचना की थी किन्तु अभी चतुर्दश
वर्षपूर्व तथा पीटर वादि ने इसे ही स्थायित्व प्रदान किया।^१

इस प्रकार सॉनेट १४ पंक्तियों में रचित वह संक्षिप्त
रचना प्रकार है जो छय तथा अन्त्यक्रम के आधार पर कुछ छण्डों में विभक्त होती
है। यद्यपि इसका आन्तरिक षट् एक ही मात्र पर आधारित होता है इसमें
आत्माभिर्व्यंजना की प्रधानता होती। जिसे इसको विषयविपरक काव्य के
अन्तर्गत ही रखा जाता है। शैक्षपियर, वर्डस्वर्थ तथा पेट्रार्क ने आत्माभिर्व्यंजन
रूप में इसकी रचना की है। जहाँ तक संगीतात्मकता का प्रश्न है, यद्यपि इस बात
का कोई प्रत्यक्ष प्रमाण नहीं है कि किसी सॉनेट में कभी गेय संगीत का सफलता-
पूर्वक विधान किया गया हो, परन्तु सॉनेट की आकाशगत विशेषताओं को
जायात पहुँचाए बिना उसकी स्वर-रचना न की जा सके, इसका भी कोई कारण
नहीं।^२

आधुनिक हिन्दी साहित्य में भी चतुर्दशदियों की
रचनाएँ की गई, जिसे पर पारंपार्य सॉनेट का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता
है। पारंपार्य रक्षा विधि को अपनाते हुए भी उन कवियों ने विषय, शैली,
आत्माभिर्व्यंजना तथा अन्त्यक्रम विधान आदि में अपनी मौलिकता को सुरक्षित

1. Encyclopaedia Britannica Vol. XX p. 997.

2. But the sonnet as Shakespeare, Wordsworth and even
petrarch used it was a cry from the heart, a subjective
confession and although there is perhaps no evidence
that a sonnet was ever set to music with success, yet
there is no reason why that might not be done without
destroying its sonnet character.

Encyclopaedia Britannica, Vol XX, p. 997.

रहा है। प्रगीत के अन्य प्रमेदों की भाँति सॉनेट का भी बहुमुखी विकास छायावादीयुग में प्रसाद, निराला आदि कवियों के हाथों हुआ। यद्यपि प्रसाद ने पहले तिब्बतीयुग के कवि एवं नारायण गंडे सॉनेट की रचना कर चुके थे, उनकी चार चतुर्दशदियों पराग में संकलित है, फिर भी हिन्दी साहित्य में उसी पुष्कलस्थित रूप से स्थापित करने का श्रेय प्रसाद को ही है। बीड़ी कवियों की भाँति प्रसाद भी चतुर्दशदियों के एक ही प्रकार को लेकर नहीं चले। अपनी काव्य प्रतिभा से उनमें कथानुरूप परिवर्तन करते रहना ही उन्हें वांछनीय था। उन्होंने जैव एक ही निष्पत्ति का कठोरता से पालन किया, वह है अपने सम्पूर्ण भावों तथा विचारों को १४ पंक्तियों में संकुचित करना। प्रसाद की ही भाँति निराला ने भी चतुर्दशदियों के लय-परिवर्तन, मॉर्फि-व्यवस्था तथा अन्त्यानुप्रास योजना आदि में मौलिकता का परित्याग दिया है।

विवेक की सुविधा के लिए बालोच्च कवियों द्वारा रचित चतुर्दशदियों को दो भागों में बाँटा जा सकता है। प्रथम, पार्श्वस्थ सॉनेट को आधार मानकर रची गई चतुर्दशदियाँ। द्वितीय, जैव १४ पंक्तियों के निष्पत्ति को मानकर मौलिक ढंग से रचित चतुर्दशदियाँ। इन दो प्रमुख प्रकारों के अतिरिक्त एक प्रकार अनुमानतः ईद में रचित चतुर्दशदियों का भी मिलता है।

(क) प्रसाद और निराला के चतुर्दशदियों का यह प्रथम प्रकार अधिक नहीं मिलता। जो उपलब्ध भी है उसके विधान में कहीं-कहीं क्रम-परिवर्तन उन कवियों ने अपने मन से कर दिया है। बालोच्च कवियों के प्रगीत काव्य में सॉनेट के तीनों प्रकार मिलते हैं किन्तु प्रमुक्ता शैक्षपीरियन सॉनेट की ही है। प्रसाद जी का सब जीका बीता जाता है, घूम घाँह के सैल सपुश^१ गीति शैक्षपीरियन सॉनेट के आधार पर रचित है। इसकी रचना कवि ने एक युग्मक और तीन चौपदी के योग से की है। इसका अन्त्यक्रम अवश्य कवि ने अपने हाँ से किया है फिर भी, अन्य समस्त तत्त्व तथा भावामिव्यक्ति की प्रणाली

शेक्सपीरियन सॉनेट के अनुसार है। श्री ठंग पर उन्होंने निम्नलिखित गीति की भी रचना की है -

शिशिर-कणों से लकी हुई, जमली के भीने है सत तार ।
 चला है पश्चिम का मारुत, लेकर शीतला का भार ॥
 भीन रहा है रजनी का वर, गुन्दर जौमर खरी-भार ।
 करुणा मिर्ण सम, तर से दूखे, सोखो प्रियतम! सोखो भार ॥

मेरे धूलि लो पैरों से, उता करो न धुणा प्रकाश
 मेरे ऐसे घूल कणों से खूब, तेरे पद को अमरार ॥
 पैरों ही से लिटा-लिटा कर लूँ निज पद निवार ।
 जब तौ छौड़ नहीं सकता हूँ, पाकर प्राप्य तुम्हारा भार ॥
 एसात मेरा भी होवे, का रजनी का दुःख आर—
 मिट जावे जो तुम्हो देतूँ सोखी, प्रियतम! सोखी भार ॥^१

निराला ने भी शेक्सपीरियन सॉनेट के आधार पर रचना की है। उनका जीका के मधु से मर दो मन ^२ गीति उसका उत्कृष्ट उदाहरण है। इसमें कवि ने प्रारंभ में तीन चौपदी तथा अन्त में एक छिपदी का विधान किया है। जयपि उसका अन्त्यक्रम कवि ने अपने हाँ से किया है, वैसे शेक्सपीरियन सॉनेट में अन्त्यक्रम का कोई कठोर नियम नहीं मिलता। निराला ने शेक्सपीरियन सॉनेट की चौपदी तथा छिपदी को स्थानान्तरित करके भी प्रस्तुत किया है। प्रारंभ में एक छिपदी तथा बाद में तीन चौपदी के क्रम-परिवर्तन से उन्होंने निम्न गीति की रचना की है -

बहुत दिनों बाद हुआ वासमान
 निकली है धूम, कुछ हुआ जलान।

१- प्रसाद : करना, पृ० २१ ।

२- निराला : बाराक्षा, पृ० ८८ ।

दिसीं दिशाएं, फूँके पैर,
 चने को फूँके ढोर-गाय-भौ-भेड़ !
 लेने लो लड़के छेड़-छेड़--
 छड़ियां धरों को कर भागभाग ।^१

आ गीति का अन्त्यक्रम यदि नै गौरव का है लिया है ।
 हमें पछी, छूरी, छठी, कठरी और चांदखी पंक्ति का अन्त्यक्रम एक सा है
 फिर तीसरी, चौथी, और पाँचवीं, आठवीं और नौवीं पंक्ति का अन्त्यक्रम
 है, छे छे से हुआ है । किंतु ग्यारहवीं, बारहवीं और तेरहवीं पंक्ति जो एक
 ही प्रम में लिखी गई हैं उन तीनों का अन्त्यक्रम भिन्न-भिन्न है । जिसके आधार
 पर यह माना जा सकता है कि सौनेट के अन्य नियमों को अपनाते हुए भी कवि
 ने अन्त्यक्रम में पूर्ण स्वतंत्रता बरती है । उससे अविरचित जागी जीवन धनिके^२
 'वारिद कदना'^३, 'तरणि तर दो'^४ तथा गीतिका के कुछ गीतों की रचना
 भी ऐकामीरिय सौनेट के आधार पर क्रम परिवर्तन के साथ की गई है । इन
 गीतों की मुख्य विशेषता पंक्ति-आत्मकता का समावेश है । इनमें युग्मक की अंतिम
 शब्द योजता है साथ अन्य चौपदियों के अन्तिम चरण का जुड़ मिल जाता है,
 जो गैयता की दृष्टि से उचित है ।

प्रसाद जी की कुछ ऐसी चतुर्ध्रुवदियां प्राप्त हैं जिनमें
 कीजी सौनेट के क्रम विधान के साथ-साथ अन्त्यानुपास की योजता का भी अनुकरण
 मिलता है । उनकी 'प्रियतम', 'दीप', 'पार्श्व बाग', 'महाशवि सुखीदास'^५
 आदि अका उदाहरण हैं । पैट्रार्किंस सौनेट की प्रमुख विशेषता है- अष्टपदी
 के अन्तिम विपदी या युग्मक में भाव को सव्यता प्रदान करना, जो इस प्रसाद

- १- निराशा : अनामिका, पृ० १३८ ।
 २- " : गीतिका, पृ० १० ।
 ३- " : कामिका, पृ० १६४ ।
 ४- " : आराफता, पृ० ७२ ।
 ५- प्रसाद : करना, पृ० ३५, ४४, ६१ ।
 ६- " : काननकुसुम, पृ० ८६ ।

जी के निम्न गीति में देस सकते हैं -

स्वच्छ स्नेह वन्तनिर्मल, फलू-सदृश किसी सम्य
कभी सिन्धु ज्वाला-मुली, धन्य-धन्य रमणी-सुख ।^१

इसमें षाटपदी और अष्टपदी के क्रमविधान का निवाह तो नहीं किया गया है फिर भी, अन्तिम पंक्ति में संपूर्ण कविता के भावों को जिह्वा ठी से व्यक्त किया गया है वह पैदाकिंम सॉनेट के ही समान है ।

प्रसाद और निराला ने अंग्रेजी सॉनेट से प्रभावित होकर चतुर्दशदियों की रचना तो अवश्य की है किन्तु उससे नियमों का बदरशः अनुगमन नहीं कर सके ।

(क) द्वितीय प्रकार की चतुर्दशदियां वे हैं जिनमें केवल १४ पंक्तियों का निवाह मात्र किया गया है अन्यथा उनका संपूर्ण विधान प्रसाद और निराला की प्रतिभा का प्रतिकलन मात्र कहा जा सकता है ।

आ कोटि में प्रसाद जी के 'सरोज' तथा 'मोहन'^२ गीति ली लिया जा सकता है जिसका आरंभ एक युग्मक से हुआ है और बाद के समचरणों से तुकान्त मिलाया गया है । विषम चरणों का तुकान्त भिन्न ठी से किया गया है जिसे देखते हुए यह कहा जा सकता है इन गीतियों का अन्त्यक्रम पूर्णतः मौलिक है ।^३ 'मोहन' गीति के प्रत्येक सम चरणों का अन्त 'दे मोहन' शब्द से हुआ है जो अत्यधिक आकर्षक प्रतीत होता है ।

प्रसाद जी ने अधिकांश चतुर्दशदियों की रचना युग्मकों के आधार पर की है ।^४ 'नहीं डरते' तथा 'गान'^५ 'वर्षा में नदी कूल'^६ आदि में कहीं भी चौपदी का विधान नहीं मिलता । यही नहीं नाटकों में भी प्रसाद जी ने छिपदी के योग से चतुर्दशदियों की रचना की है ।^७ संपूर्ण के वे सुन्दरतम दाण

१- प्रसाद : कानन कुसुम, पृ० ७० ।

२- वही, पृ० ७६, ७८ ।

३- वही, पृ० ८४, ८६ ।

४- प्रसाद : आधार, पृ० १५० ।

यो ही भूल नहीं जाना ^१ गीति में सात युग्मक है । प्रत्येक युग्मकों का अन्त्यस्त्रम अपने ठंग का है, केवल प्रथम और अन्तिम युग्मक का अन्त्यानुप्रास मिलता है । उसके अतिरिक्त सात युग्मकों के योग से रचित 'कारु धूम की श्याम लहरिया' ^२ बल्ला की जिस विकल विरहिणी' तथा 'जल बान्तबाला बंछ' से जिस घातक सौरभ में भरत ^३ जादि नीतियों में भी कवि की मौलिकता का परिचा मिलता है ।

चतुर्दशदी की १४ पंक्तियों को सात युग्मकों के योग से प्रस्तुत करने की कला निराला में भी मिलती है । निराला द्वारा रचित 'महादेवी वर्मा के प्रति' ^४, 'श्रीमती विजय लक्ष्मी पंडित के प्रति' ^५, तथा 'ब्रह्मजलि' (जाचार्य शुक्ल के प्रति) ^६ जादि में उनकी मौलिकता का स्पष्ट लाभ होता है । सात युग्मकों में रचित चतुर्दशदी का पुनर उदाहरण निम्न प्रणीत है-

बसा निशा थी समालोचना के बन्ध पर
उदित हुए का तुम हिन्दी के दिव्य कलाधर
दीप्ति -द्वितीया हुई तीन तिलों से पहले
किन्तु निशाचर सन्ध्या के अन्ध में दहले ।

--- --- ---

एकादशी रुद्रता, रामा कला दादशी,
त्रयोदशी मृदो-गत चतुर्दशी-रत्नशशी । ^७

निराला जी ने कुछ चतुर्दशदियों का सण्ड-विभाजक इस प्रकार किया है जो हिन्दी में ही नहीं बल्कि साहित्य में भी उनकी अनीनतम उपलब्धि मानी जाएगी । उनकी 'बादल' ^८ कविता का विधान जिसमें एक त्रिपदी

१- स्कन्दगुप्त (प्रथम बंक) पृ० १८-१९ ।

२- " (पंचम बंक) पृ० १५७ ।

३- बजातखु (तृतीय बंक) पृ० ११२, १३४ ।

४- निराला : अणिमा, पृ० ४१, ३८-३९, १७ ।

५- " " पृ० १७ ।

६- " : किरा, पृ० ४२ ।

एक चौपदी तथा एक सप्तमदी का योग है, जिनके ढंग का जूठा माना जाता है। उनके द्वारा रचित रे कुछ न हुआ, तो क्या ? तथा विश्व के वारिधि-जीवन में, ^१ गीति भी सण्ड-विभाजन तथा अन्त्यक्रम की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। हमें कवि ने एक युग्मक तथा दो षट्पदी का विधान किया है और अन्त्यक्रम भी अपनी ढंग से किया है।

प्रसाद और निराला के प्रगीतों के प्रयोग से स्पष्ट हो जाता है कि उन्होंने पाश्चात्य सॉनेट की शैली में अपनी मौलिक प्रतिभा का सन्निवेश कर उन्हें नूतन ढंग से प्रस्तुत किया है। जालोज्य कवियों ने चतुर्दशमदी के प्रथम प्रकार की अपेक्षा इस द्वितीय प्रकार में अपनी प्रतिभा को अधिक लाया है।

प्रसाद और निराला के काव्य में प्राप्त चतुर्दशमदी के इन दो प्रमुख प्रकारों के अतिरिक्त एक तीसरा प्रकार भी मिलता है जिसमें १४ पंक्तियों का अनुकान्त प्रयोग मिलता है। प्रसाद जी की 'सारा हृदय', 'प्रात्याशा', 'जका' ^२ आदि चतुर्दशमदियों को हम उस कौटि में रस सकते हैं।

हृदय विधान में स्वतंत्रता के समर्थक कवि निराला ने भी भिन्नतुकांत हृदयों के योग से चतुर्दशमदियों की रचना की है। 'जका', 'मेरे घर के पश्चिम ओर रहती है', 'सड़क के किनारे दुकान है', 'जलाशय के किनारे कुहरी थी' ^३ आदि रचनाओं की गणना इसी कौटि के चतुर्दशमदियों में की जाती है। श्रीजी कवि मिस्टन ने भी इस ढंग से सॉनेट की रचना की है। इनमें दूरतर प्रवासी वाक्यों का प्रयोग भी दृष्टव्य है। इसकी मुख्य विशेषता यह है कि सम्पूर्ण गीति का विधान एक ही वाक्य के रूप में हुआ है। बीच-बीच में यति और अन्त्यानुप्रास का विधान अत्यनुकूल हो गया है जो -

मेरे घर के पश्चिम ओर रहती है
बड़ी-बड़ी जातों वाली वह युवती,

१- निराला : गीतिका, गीत सं० ४६, ७६।

२- प्रसाद : प्रसाद संगीत, पृ० १२८, १२९, १३०।

३- निराला : अणिमा, पृ० १३, ८२, ८३, ८७।

हारी तथा सुल-सुलकर कहती है
 चितवन उसकी और बाल-हाल उमकी ।
 पैदा हुई है गरीब के घर, पर
 कोई जो ज़ेबरो से मजता हो,
 उभरते जोबन की मीउ साता हुआ
 राग साज पर जो बजता हो ।^१

इस प्रकार शिव की भावाभिव्यक्ति एक वाक्य में ही संकुचित है जिसका अन्तः प्रवेशी रूप स्पष्ट दिखाई पड़ता है । यदा-कदा तुकांत की भिन्नता होते हुए भी अन्त्यानुपास की योजना मिल जाती है ।

अन्ततः यह कहा जा सकता है कि प्रसाद और निराशा ने उत्कृष्ट कोटि के क्लृप्तदियों की रचना की है जिनमें कुछ तो बीबी के शैक्षणीरिक्त तथा उटेलियन सॉनेट के आधार पर रचित हैं और कुछ मौलिक ढंग से रचित हैं । उनकी गीतियों का पाश्चात्य सॉनेट से अन्त्यानुपास, लण्ड-विभाज , छय-निपात तथा निर्दिष्ट पंक्तियों से साम्य होते हुए भी उसमें अनुस्यूत लावाणिकता, प्रतीकात्मकता, नाद-सौन्दर्य तथा छय-अनुपात के कारण स्पष्ट अंतर परिलक्षित होता है । दोनों कवियों के रचनाओं में विषय की विविधता के साथ ही शिल्प-विधान की नूतनता दृष्टव्य है जो केवल उनके लिए ही नहीं उनके युग-साहित्य के लिए गरिब की वस्तु है ।

पत्र-गीति (Epistle); हिन्दी साहित्य में प्रयुक्त पत्र-गीति की प्रणाली विदेशी काव्य के एपिसिल (Epistle) का ही रूपान्तरण है । बीबी का एपिसिल ग्रीक भाषा के ' एपिस्टोले ' शब्द से व्युत्पन्न हुआ है, जिसका अभिप्राय किसी विशेष अंतर पर प्रेषित वस्तु से लिया जाता है । किन्तु साहित्य में इसका वाक्य उन कृतियों अथवा रचनाओं से लिया जाता है जो पत्रात्मक शैली में किसी अनुपस्थित व्यक्ति को कलात्मक

ढंग से पषण्वद कर लिखी जाती है। वैसे 'पत्र' शब्द का प्रयोग विशेष रूप से प्रारंभ में उन पत्रों के लिए किया जाता था जो प्राचीनकाल में साहित्यिक रूप में प्रस्तुत किए गए थे।¹ सामान्यतः पत्र-नीति से आज जो अर्थ लिया जाता है वह किसी को प्रेषित उन भावात्मक विचारों से है जो सर्वसामान्य के लिए वास्वाय्य हों। जन्तुत्वोत्पाद एपिगिल शब्द पत्र का ही लोका है, पर साधारण गद्य-भाषा में एपिगिल पत्र का एपिगिल के अर्थ में प्रयुक्त पत्र से अंतर है। गद्य भाषा में प्रयुक्त साधारण पत्र साहित्यिक रचना होती है दूसरे वह पत्र व्यक्तिगत होता है, उसका जानन्द केवल सम्बोधित पात्र ही उठा सकता है अन्य नहीं। किन्तु पषण्वद पत्र-नीति वह कलात्मक साहित्यिक रचना है जिसके जानन्द का मौलिक अर्थ साधारण होता है और इसका प्रभाव भी स्थायी पड़ता है। अतएव, पत्र-नीति इष्ट-मित्र या अन्य किसी को प्रेषित की गई वह रचना है जो स्वतः स्फुरित होते हुए भी सर्वसामान्य के भावों का विचारों से सम्पन्नित समूह में एपिगिल के हेतु पषण्वद होती है।

पश्चात्य साहित्य में सर्वप्रथम रोमन प्रसिद्ध कवि होरेस ने इस पत्रात्मक शैली पर नीति संबंधी व दार्शनिक विचारों को लेकर काव्यमय रचनाएं प्रस्तुत की, जिन्हें निबन्ध ही कहा जा सकता है।² जहाँ कलकत्ता की आधार पर अंग्रेजी कवियों ने एपिगिल की रचना की। अंग्रेजी कवि डेनियल तथा ड्रायडेन द्वारा पत्र-नीति की शैली का परिष्करण हुआ और उनकी शैली को विशेष मान्यता मिली। शैली, जैसा बाद कवियों की पत्र-नीतियों का भी विचार की दृष्टि से विशेष महत्व रहा है।

1. Epistle - A communication made to an absent person in writing a letter, chiefly applied to those letters written in ancient times which rank as literature.

Shorter Oxford English Dictionary, page 624.

2. Epistles in poetry - A branch of poetry bears the name of the Epistle, and is modelled on those pieces of Horace, which are almost essays on moral or philosophical subject and are chiefly distinguished from other poems by being addressed to particular patrons or friends.

Encyclopaedia Britannica Vol. VIII, p. 660.

हिन्दी साहित्य में प्रचलित पत्र-गीति रचना जगदीश के एपिटोम का अनुवाद है। किन्तु हिन्दी में इस शैली का विकास बाला जति माजेल मधुसूदन दत्त की 'वीरांगना' रचना से जायज़ बनाकर किया गया। आधुनिक युग में सर्वप्रथम मैथिली-रूप गुप्त द्वारा फरावली की रचना हुई है। गुप्त की से बाद शायदावाद युग के कवियों ने प्रगीत की से विधा की और ध्यान नहीं दिया। इस युग में निराला की की केवल दो पत्र-गीतियाँ मिलती हैं जिनमें विमुक्त पत्र-गीति की श्रेणी में उनका 'शिवा जी का पत्र' जाता है।

निराला कृत 'महाराज शिवाजी का पत्र' उत्कृष्ट कोटि की पत्र-गीति है। इस पत्र के प्रेषक तथा प्राप्तकर्ता दोनों ही ऐतिहासिक पात्र हैं, साथ ही कर्णव्यच्युत जसिंह को चेतावनी देना, सत्त्वर्ग की और प्रेरित करना जादि प्रसंग भी इतिहास सम्मत है। कवि ने प्रेषक के साथ ऐसा तादात्म्य स्थापित कर लिया है कि समस्त भाव तथा विषय साधारणीकृत हो जाता है। इसका विषय भी वैयक्तिक न होकर सार्वजनिक भावना से जोत्ता है। गीति में राजनीतिक विषय की ही प्रधानता है किन्तु कवि ने अपनी अन्तिम काव्य-प्रतिभा से इसे नैतिकता और दार्शनिकता का भी समावेश किया है। इस गीति में प्रेषक द्वारा प्रेषित भाव अत्यधिक स्वाभाविक बन पड़ा है जिसके साथ मधुसूदन का बहुत ही सहजता से तादात्म्य स्थापित हो जाता है -

चाहते हो क्या तुम
सनातन-धर्म-धारा रुद्ध
भारत से बह जाय चिरकाल के लिये ?^१

--- --- ---
जान-बान-शानवाला भारत-उत्थान के
नायक हो, रक्षाक हो,

--- --- ---
किन्तु हाय ! वीर राजपूतों की

गौरव-प्रलम्ब-ग्रीवा-

ज्वनत हो रही है आज तुम से महाराज,

मौगुल -बल-विगलित-बल

हो रहे हैं राजपूत,^१

ये पंक्तियाँ उद्गीर्णन रूप में लिखी गई हैं। इससे ज्ञात कवि ने वर्तमान भारत की पराधीनता, जातिक विषमता, स्वार्थपरता, लालच, जातीय-दुर्व्यवस्था जैसी आन्तरिक दुर्बलताओं के प्रति सर्वसाधारण का ध्यान आकृष्ट कर उसे जागृत करने का सचेष्ट प्रयत्न किया है।

इस नीति की अन्य विशेषता है भाव-परिवर्तन। एक ओर यदि प्रतीयन के भाव मिश्री हैं तो दूसरी ओर प्रताड़ना के स्वर भी दृष्टव्य हैं। उदाहरणार्थ एक ओर प्रेषक अनुनय करता है कि 'जगत् नहीं' है यह उन्होंने का सम्पद में^२ और दूसरी ओर फटकारता है -

छोड़ो यह हीनता,

छोप जास्तीन का,

फेको दूर

मिली माझ्याँ से,

व्याधि भारत की कूट जाय।^३

प्रेषक के कथन को कवि ने बहुत ही स्वाभाविक तथा सहज ढंग से प्रस्तुत किया है। अपने देश तथा जाति के अग्रपंथ से विदुष्य कवि अथवा पत्र-प्रेषक हिवाजी के रूप की श्लानि, दायम तथा आक्रोश युक्त व्यंग भाव की निम्न पंक्तियों में देता जा सकता है।

पास ही तो-बेली,

क्या कहता बिगड़-मड़ ?

मड़ गये ऐसे तुम मुझों में ?

करते जमिमान भी किन पर ?

१- निराळा : परिमल, पृ० २००।

२- वही, पृ० २११।

३- वही, पृ० २१७।

विपैक्षियों - विषमियों पर ?

काफ़िर तो कहते न होंगे, कमी तुमों वे ?

विजित भी न होंगे तुमों जो ' गुलाम भी नहीं ?

कैसा परिणाम यह सेवा का ! —

बादल फिर बाधे जो विपक्षियों के हाथों पर,

रहती तदा ही जो लापवा,

क्या कमी जोरिल भी की कोई, तुमों पचाने की ?^१

शिवाजी द्वारा प्रेषित यह कथन अत्यधिक स्वाभाविक तथा सजीव बन पड़ा है। सङ्क्षेप को यह अनुमति होती है कि प्रेषक पत्र को दोहरा पढ़ रहा है और उसके मुख पर परिवर्तित भावों को हम देख रहे हैं। इस गीति की यह सजीवता तथा चित्रात्मकता अन्य पत्रगीतियों में नहीं मिलती। इस गीति द्वारा जो पैताकी, प्रबोध तथा जगह-बता देने का प्रयत्न किया गया है वह तदनुगुण सामाजिक विषमताओं तथा विद्वेषताओं को ध्यान में रखकर ही किया गया है। विषय के साथ उसका शिल्प विधान भी उत्कृष्ट कौटिक है। उपमा, उत्प्रेक्षा औरगारों से युक्त यह गीति वीर रस प्रधान है। भावों के उतार-चढ़ाव, कथन में तर्क-वितर्क तथा प्रश्नों की कड़ी के मध्य जिस भाषा तथा शैली का प्रयोग हुआ है, वह सरल, स्पष्ट, गंभीर तथा मजबूत है। यह ऐसी सजीव, जीती-जागती वातालाप करती हुई रचना प्रतीत होती है जो उसे अन्य पत्र-गीतियों के मध्यशीर्ष स्थान प्राप्त करने के लिए प्रेषित है।

निराला ने एक और पत्र-गीति 'हिन्दी के सुमनों के प्रति पत्र' भी लिखा है।^२ किन्तु इसमें पत्र-गीति के वे समस्त तत्व उपलब्ध नहीं होते जो विशुद्ध पत्र-गीति की क्रेणी प्राप्त करने में सहायक हो सकें। यह पत्र किसी एक को नहीं बल्कि कई लोगों को सम्बोधित कर लिखा गया है, जिससे इसमें जीवन्तता नहीं आ पाई और विषय भी कस्पष्टता से बोधित हो उठा है, साथ ही इसमें प्रेषक का कथन प्रत्यक्ष रूप से न व्यंजित होकर अप्रत्यक्ष रूप से व्यक्त हुआ है।

१- निराला : परिमल, पृ० २११-१२।

२- ,, : क्लामिका, पृ० ११४।

प्रेकाक ऐतिहासिक पात्र न होकर सामान्य काव्यनिक पात्र है। विषय भी नैतिक तथा दार्शनिक न होकर हिन्दी कैवियों से सम्बद्ध है। यद्यपि कवि ने उसे पत्र-गीति का रूप प्रदान किया है किन्तु उसे एकलता नहीं मिल पाई, कारण ज्ञाता संज्ञाप्ति स्थापना तथा कवि-दृष्टि का समिन्धनता शिल्प की जोड़ता विषय पर टिका रचना है। फिर भी हमें जो तानालाप की कल्पितारिता, भाषास्तिक, ज्ञातियता तथा विषय की स्पष्टता मिलती है वह उसे पत्र-गीति की संज्ञा प्रदान करने के लिए पर्याप्त है।

निराला की 'भारत-रत्न' शिवाजी का पत्र 'हिन्दी की उत्कृष्ट पत्र-गीति है जिसे कौड़ी एमिलिउ ने समस्त अनिवार्य तत्वों का समावेश जुड़ा है। उनकी दूसरी रचना 'हिन्दी के गुमनामों के प्रति पत्र' है। समस्त काव्य-रूपों के रचनात्मक कवि प्रताप प्रगीत के एक प्रकार ने निराला के समझा नहीं जा पाए।

गीत (Song) ; हिन्दी साहित्य में व्याप्त प्रगीत काव्य की यह विधा कौड़ी संग के कर्ण में व्यवहृत होते हुए भी अपने मूल रूप में भारतीय ही है। भारतीय काव्य के विकास के साथ ही गीत के विकास तथा पुरातनता का इतिहास जुड़ा हुआ है। भारतीय कवि जयदेव, विद्यापति, सुर, तुलसी, मीरा आदि के गीत काव्य को देखते हुए इसे प्रगीत की कुछ अन्य विधाओं की भाँति भारतीय नहीं कहा जा सकता। फिर भी आधुनिक युग में प्रचलित गीत प्रणाली पाश्चात्य कवियों के विषय और शिल्प कम के अधिक समीप और समान है।¹ कौड़ी की इस उन्नत परम्परा के साथ हिन्दी कवियों का सम्पर्क होता है। हिन्दी के कवि बल्लभ, शैली और कीटस से जितना अधिक प्रभावित है उतना अधिक और किसी से नहीं।² कौड़ी साहित्य में गीत उस नियमित हृन्द् में जाबद व्यात्मक रचना को कहा जाता है जो वास्तव में गीत ही।²

१- गीति काव्य : रामरत्नवन पाण्डे, पृ० ३४।

2- A metrical composition adapted for singing, esp. one having a regular verse form, such a composition as actually sung.

Shorter Oxford English Dictionary, p. 1945.

औरी में गीत का अनिवार्य लक्षण गैयता माना गया और उसका मूलाधार लोकगीतों को ही ठहराया गया । ये लोक गीत उन गैय प्रधान गीतों के समर्थक हैं जिसमें छि छिती वाच्यता जल्दा व्यवस्थित जिवार की आवश्यकता नहीं होती ।¹ अतः भारतीय तथा पश्चात्य दोनों काव्य रूपों में गीत का प्रमुख लक्षण गैय तत्व ही माना गया है और दोनों साहित्य में कविता का प्रारंभ गैय रूप में मिलता है । प्रायः गीतों में भी भावामिव्यक्ति के छि गैयता को प्रगणता दी जाती है । वास्तव में, यदि देखा जाय तो गीत प्रगीत का प्रमे न होकर उगी का संगीतमय रूप है किन्तु गीत की यही संगीतमयता उसे प्रगीत से बिल कर देती है । नार्मन पैपिल के मतानुसार - " गीत यह गौटी कविता है जो गाने के छि छिती जाती है और कवि-गीत जो सचमुच उनका गान होता है, जल्दा यह एक ऐसा एन्डमय स्वरूप है जो अपने में संगीतमय होता है, जो न तो बाहरी संगीत के आधार पर ही बनाया जाता है और न तो उसका गाने के ध्ये से गुण ही होता है, उसका गान अन्तःप्रदे में होता है । कस्ते का तात्पर्य यह कि गीत एक और तो वाच्यता के तहारे गाने जाते हैं, दूसरी और उनका संगीत वाह्य न होकर आन्तरिक भी हो सकता है । आन्तरिक संगीत एकांत में बैठकर पढ़नेवाले पाठकों को आनन्द किौर कर देता है । इस प्रकार गीत की परिभाणा होती है ऐसी कविता जो संगीतमय , सरल एवं अतिमावात्मक हो और जिसमें लय, स्वर, तुक एवं नाद का ध्यान इस ध्ये से रता जाय कि उसका संगीत पर्याप्त समय तक कानों में गूँजता रहे, मले ही उसका संगीत आन्तरिक हो जल्दा वाह्य ।² दूसरे इस नाद व्यंजक संगीत से कविता अधिकाधिक आकर्षण तथा अविता प्राप्त करती है, उसका यह गुण उसे स्थानित्व प्रदान करता है जैसा कि आचार्य शुक्ल का भी कथन है नाद सौन्दर्य से कविता की आयु बढ़ती है ।

1. Song- all song, indeed all music , is based upon folk song, - From the musical stand point, folk song represents vocal melody. evolved with no thought of harmony or an accompanying instrument.

Encyclopaedia Britannica, Vol.XX, p.986.

२- काव्य रूपों के मूल प्रीत और उनका विकास : डा० स्युन्ता दुवे, पृ० ३४९-४५ ।

लाजब, मौजदा, लाजब जादि का जाय्य छूट जाने पर भी वह बहुत दिनों तक लोगों की जिह्वा पर नाचती रहती है ।^१

गीत कवि के हृदय में निःसृत भावों का सहज प्रकाश होते हुए भी कलात्मक रचना है । गीत-विमान में शैली की दृष्टि से कवि को अधिक सजारा तथा जागरूकता करतनी पड़ती है । गीत की शैली सरल, सज्ज तथा बोधाम्य होते हुए भी कलात्मक होती है । सही गैयता तथा द्रुति माधुर्यता को सुरक्षित रखने के लिए गीत के उच्चारण लय-स्वर का व्यंजन की गीतपूर्ण मैत्री को प्रसाद गुण युक्त हो, अनिवार्य होती है । गीत के प्रवाह्यता के लिए पारा प्रवाही सरल तथा शोटे-मोटे वाक्यिक तन्वों की रचना होनी चाहिए । गीत में अंकारों का योग भी रहता है किन्तु वाणी की सजावट के लिए नहीं, भावाभिव्यक्ति की सहायता के लिए । गीत की भाषा सरल, सुसुमार, गतिमय, माधुर्यगुणव्यंजक होती है जिनमें भावों के अनुगमन की कामता होना आवश्यक है । गायन की सुविधा तथा श्रोता के ग्राह्य शक्ति की परिपुष्टता के लिए गीत की संक्षिप्तता अव्यक्त है ।

गीत प्रगीत का स्वरूप होते हुए भी अपने स्वरूपगत विशिष्टताओं, सौन्दर्य-सौष्ठव, भाषा तथा अकार की संक्षिप्तता के कारण काव्य की स्वतंत्र विधा है । गीत और प्रगीत में अनेक साम्य होते हुए भी कुछ वैषम्य है, जैसेगीत की रचना प्रणाली तत्त्वधिक प्राचीन है और प्रगीत वाधुनिक । गीत गैय प्रधान रचना है और प्रगीत पाठ्य-प्रधान । गीत सामान्य जन तथा सामूहिक मण्डली के सास्वादन की वस्तु है और प्रगीत केवल विद्वत् मण्डली के वास्वाद की वस्तु है । इस प्रकार गीत कुछ अंशों में प्रगीत से भिन्न है किन्तु गीत का वाधुनिक रूप जिसके परिप्रेक्ष्य में प्रसाद और निराला के गीत-शिल्प का विवेक करना है वह पाश्चात्य कवि कीट्स, बायरन, ब्राउनिंग, राबर्टबन्स जादि की प्रगीत-शैली के अधिक समीप है । वतः इसे प्रगीत का पैद मानना ही अधिक तर्क्युक्त है । वास्तव में प्रसाद और निराला के गीत भारतीय तथा पाश्चात्य गीत शैली का तद्गुण न होकर उसका

परिवर्धित तथा परिष्कृत रूप है जिसमें उनकी मौल्यता तथा नूतनता के सख्त दर्शन होते हैं।

पश्चात्त्य काव्य-शास्त्र में गान का वर्गीकरण विभिन्न प्रकार में किया गया जिसमें विषय तथा शैली को आधार बनाकर किया गया वर्गीकरण अधिक लक्ष्यमय है। विषय-वस्तु को आधार मानकर गीत के राष्ट्रीय गीत, प्रेम-गीत, मतिपरक गीत, विचारात्मक गीत, उद्बोधन गीत आदि में बंटे गये हैं किन्तु रूप अपना शैली को आधार मानकर नार्मन हेपिल ने गीत के दो भेद किये (१) बोलचाल गीत अर्थात् गैय गीत (२) लिटरेरी गीत अर्थात् साहित्यिक गीत। 'बोलचाल गीत' में आन्तरिक भावों का प्रस्फुटन संगीत के माध्यम से होता है जिससे यह प्रभेद लिटरेरी गीत की तुलना अधिक माधुर्य व्यक्त होता है और 'लिटरेरी गीत' में कवि अपने अन्तःस्फूर्त भावों को सुन्दर शब्दों द्वारा उत्तमामान्य की भाषा से परे काव्यात्मक भाषा में व्यक्त करता है। इसमें विषय का विस्तार होता है। इसमें भी गैयता अनिवार्य है चाहे वह वाह्य तत्वों से युक्त हो, चाहे आन्तर गान से अनुप्राणित हो। गीत का लोकगीत और कला गीत के रूप में किया गया विभाजन विषय तथा शिल्प की दृष्टि से अधिक उचित प्रतीत होता है। 'कलागीत' साहित्यिक प्रगीत का ही पर्याय है, केवल उसकी शैली में गैय लीला का प्रयोग होता है परन्तु जो भिन्न लोकगीतों में गैयता उनका प्राणतत्व होता है, परन्तु उनकी शैली साधारण अलंकृत और साहित्यिक नहीं होती अर्थात् इन गीतों में काव्य गुण (पौष्टिक जार्ट) तो होता है काव्य शिल्प (फ़ाफ़्ट) नहीं।^१ कलागीत का विषय कवि की मनःस्थिति से सम्बद्ध व्यक्तिपरक होता है, जिसकी अभिव्यक्ति प्रायः कलात्मक होती है। लोकगीत का विषय सामूहिक भावों से युक्त सीधे-साधे सहज शब्दों में व्यक्त होता है जो सहजता से उत्तमामान्य के जिह्वा पर नाच सके। उसके विधान में कवि को कलागीत की भाँति मानसिक प्रयत्न नहीं करना पड़ता। शिल्प की दृष्टि से किया गया गीत का विभाजन कलागीत और लोकगीत को ही आधार बनाकर हम प्रसाद और निराला के गीतों का विश्लेषण करेंगे।

कलागीत ; कवि की व्यक्ति-निष्ठ भावना का वह सत्य प्रचलन जो उसके साधारण प्रवृत्तियों के फलस्वरूप कलात्मक ढंग से प्रस्तुत हो, कलागीत है । इसमें संगीत-शास्त्र और छन्दशास्त्र के ज्ञान से नाद-मौन्दर्य और श्रुतिमाधुर्य की दृष्टि करनेवाले भावों की प्रधानता होती है । प्रसाद और निराला के हृदय से निःसृत भावों का वह रूप जो संगीत-तत्त्व से निमज्जित वर्ण-मैत्री, उच्च, नाद, स्वर तथा ताल में कलात्मक ढंग से लाबद्ध है कलागीत की श्रेणी में परिगणित किया जाएगा । कलागीतों के विधान में प्रसाद की अपेक्षा निराला अधिक सफल हुए हैं । कारण उन्होंने दो एक स्थलों को गेड़कर अन्य सभी काव्य संगीत के छन्दशास्त्र की अनुवर्तिता की है ।^१ प्रसाद और निराला के कलागीत को किंचित की सुविधा के लिए दो प्रमुख वर्गों में विभाजित किया जा सकता है -

- (१) अन्य भाषाओं की गीत शैली से प्रभावित गीत
- (२) नूतन तथा मौलिक ढंग से रचित गीत

(१) प्रसाद और निराला के विभिन्न भाषाओं से प्रभावित गीतों के भी कई उप-वर्ग किये जा सकते हैं यथा :

- (क) हिन्दी-साहित्य की गीत शैली से प्रभावित गीत ।
- (ख) काला-साहित्य की गीत शैली से प्रभावित गीत ।
- (ग) उर्दू-साहित्य की गीत शैली से प्रभावित गीत ।
- (घ) औरों-सांग की शैली से प्रभावित गीत ।

(क) महाकवि प्रसाद और निराला ने अपने पूर्ववर्ती हिन्दी साहित्य के मध्यकालीन महत्तम कवि पुर, तुलसी, मीरा एवं रीतिमुक्त रसलान, कानन्द तथा आधुनिक कवि भारतेन्दु हरिश्चन्द्र आदि की पद शैली से प्रभावित होकर अनेक गीतों की रचना की । प्रसाद जी ने तो अपने पूर्ववर्ती कवियों के प्रभाववश गीत के अन्य तत्वों के साथ उसके भाषा को भी अपनाया है, उदाहरणार्थ-

१- निराला : गीतिका (मूमिका), पृ० १० ।

बाज तो नीकै नैह निहारी

बावस के मन तिमिर भार में कीती लात बिहारी

--- --- ---

हरित करी यह मरुसम मो मन, देहु प्रसाद पियारी ।^१

ब्रजभाषा में रचित इस गीत का विधान पद शैली में हुआ है। प्रथम पंक्ति का ठेक रूप में लिखा जाना तथा अन्य वाद की पंक्तियों का प्रथम पंक्ति के आरूप तक मिटाना और सब से अन्तिम पंक्ति में अपना नाम जैसे हुए विनय भाव को व्यक्त करना पूर्णतः मध्ययुगीन गीत शैली के लक्षण है। ब्रजभाषा के अतिरिक्त छड़ीबोली में भी पद शैली की रचना हुई है। प्रसाद जी के 'न धरौ कह कर लखौ अपना यह दो दिन काँक्षपना'^२ उतारौने लख कण धू भार',^३ है नाथ हमारे निर्बलों के कल कहां हो'^४ आदि गीत भक्त कवियों की भांति ही रचित हैं जैसे -

बजा दो कैणु मनमोहन ! बजा दो ।

हमारे पुष्ट जीवन को जगा दो ।

--- --- ---

तुम्हीं सब लो लखी की चेतना हो ।

सो जानन्दमय जीवन बना दो ।^५

इस गीत में व्यक्त वात्सल्य-विष्वक्ता, अनुभूति की सरलता तथा स्पष्टता प्रसाद को मध्ययुगीन गीतकारों के समझा लाकर अवश्य सझाकर देती है, किन्तु उसमें वह सरलता, श्रुतिमधुरता तथा भक्ति भावना नहीं मिल पाती जो घूर, तुलसी, मीरा आदि में है।

महाकवि निराला ने भी मध्ययुगीन कवियों की गीत शैली का अनुसरण किया है उनके इस को के गीत यह स्वीकार करने को बाध्य करते हैं

१- प्रसाद : बिवाधार, पृ० १६० ।

२- " : बजात शत्रु (प्रथम सप्पद) पृ० ३८ ।

३- " : स्कन्दगुप्त (प्रथम कंक) पृ० ३६, ४० ।

४- " : " (चतुर्थ कंक) पृ० १३६-४० ।

किं गीत दृष्टि की दृष्टि से निराला विनापति, गूर और मीरा की श्रेणी में आते हैं।^१ उनके गीतों में व्यक्ति भक्त का पवित्र आत्म-निवेदन, व्रतारण, पतित-भाव, प्रार्थनापूर्ण भाव आदि पूर्णतः भारतीय परम्परा के सीते हैं। किन्तु काव्य में नवीन शैली के उपमायुक्त कवि ने उसे ज्यों का त्यों न प्रस्तुत कर अपनी कलात्मक प्रतिभा से कुछ उस ढंग से उपस्थित किया जो परम्परानुगोदित होते हुए भी स्वतन्त्रता का पुट लिये है। ईश्वर से विपद्ग्रस्त भक्त की प्रार्थना -

दुरित दूर करौ नाथ
व्रतारण हूँ गहो हान।
हार गया जीवन-रण
झोड़ गए बापी जन
सकाही, नैस-दाण
कण्टक-मय, कितसाथ।^२

इस गीत के भाव मध्यकालीन कवियों के समान हैं और पद-विन्यास का ढंग भी उन्हीं की तरह है। श्री मातृ की दृष्टि उन श्रेणियों में मुझे दो श्रेणियों^३ गीत द्वारा की गई है। इसके अतिरिक्त कबीर के उपदेशक रूप की भी हम निराला में समाविष्ट पाते हैं। हरि का मन तो गुणगान करो^४ कहकर निराला ने नाम ज्ञ की महत्ता पर जोर दिया है। इन गीतों में कवि ने परम्परागत शैली को नूतन ढंग से प्रस्तुत किया है। मात्रा, छन्द, यति, लय आदि में पूर्ण स्वच्छन्दता जाती है। पद शैली की टेढ़ पढ़ति का अनुसरण करने पर भी उनमें वह प्रवाह और गति नहीं है जो मध्यकालीन कवियों के पदों का सहज गुण है।

निराला का हृदय विश्वकल्याण की महत्त्व कामना से व्यापक है। ईश्वर के प्रति व्यक्त भाव केवल आत्मोन्मुखी ही नहीं है, उनमें संसार के कल्याण

१- मन्दबुलारे बाजमेयी : कवि निराला, पृ० ४५।

२- निराला : वक्ता, पृ० ६।

३- " : अणिमा, पृ० ४।

४- " : वक्ता, पृ० ५१।

जी गावना भी निश्चित है ।^१ सार्थक करी प्राणा/जनि, दुस-जनि के
दुरित से दो त्राणा!^२,^३ दलित जन पर करी करुणा^४; हरिमय
करी भू मार करी^५ बादि गीत उनके व्यक्तिपरक भावधारा के घीतक हैं ।
निराला ने भी सुर की तरह^६ पिपर देखि उकर स्वाम बिराये^७; जो
उत्कृष्ट सगुणोपासक भाव को प्रकट किया है ।

बालीय कवियों के गीतों में जो पार्थिव संसार में
सूक्ष्म मानुष्य में व्याप्त उस उद्देश्य तथा वरुण शासक का भी वर्णन मिलता
है । साथ ही मानव जीव की दाण्डिगता पर भी उनका ध्यान केन्द्रित
हुआ है । प्रसाद जी ने^८ कृष्ण के लंक पर यह क्या जन-जन ता गया बिलर^९
एन्द जी रचना कर जोस की बूझों की दाण्डिगता के द्वारा नाखान जीव का बोध
कराया है । जो कबीर के^{१०} पानी केरा बुदबुदा जस मानुष जी जाति^{११} वाली
पंक्ति के समान है । वहाँ कवि प्रसाद का भाव कबीर के भाव से साम्य रख
रहा है, भौ ही अभिव्यक्ता प्रणाली प्रसाद जी की निजी विशिष्टताओं से
उद्भूत हो । जीव की दाण्डिगता तथा नश्वरता का भाव कवि की इन
पंक्तियों से भी होता है ।^{१२} सब जीवन बीता जाता है, भू-काँह के रेत
सदृश ।^{१३} इस प्रकार प्रसाद जी ने मध्ययुगीन कवियों की दार्शनिक भावना
भी मिलती है ।

निराला जी ने भी संपूर्ण विश्व के पीछे छिपकर उसे
सुनियोपित रूप से चलावेवाली कृश्य-सत्ता के प्रति अपना कौतूहल^{१४} कौन तम
के पार ? (रे कह)^{१५} गीत द्वारा व्यक्त किया है । उस कृश्य शक्ति को
समझने के पश्चात् ज्ञात ओर ईश्वर की दैत स्थिति को स्वीकारते हुए अद्वैत
भाव का समर्थन किया है -

- १- निराला : गीतिका, गीत सं० ५३ ।
- २- ,, : वणिमा, ,, ६ ।
- ३- ,, : जाराफा, पृ० ५१ ।
- ४- ,, : गीतसुख, गीत सं० १२ ।
- ५- प्रसाद : लहर, पृ० २६ ।
- ६- ,, : स्कन्दमुक्त (तृतीय अंक) पृ० ६४ ।
- ७- निराला : गीतिका, गीत सं० १२ ।

जा जा एक देता तार ।
कंठ आणित , देह सम्पन्न,
मधुर स्वर-मङ्गल !

--- --- ---

तत्त्व-नम-तम में सफल-प्रम-प्रेम, अम निस्तार ।
जल्ल -अण्डल में यथा मुस-चन्द्र निरलङ्कार ।^१

इस गीत में व्यंजित भावना तथा अभिव्यक्ति-प्रकाश की शैली, दोनों ही मध्यकालीन कवियों के समान हैं । प्रस्तुत गीत में गेयता की सुरक्षा के लिए कवि ने मात्रा तथा छन्द की समतुल्यता का पर्याप्त ध्यान रखा है, फिर भी पंक्तियों के आकार में कवि ने अपनी स्वच्छंद प्रवृत्ति का परिचय दिया है ।

इस प्रकार पारश्चात्य प्रणीत की गीत शैली को भारतीय साहित्य की परम्परागत विशिष्टताओं के अनुसार अभिव्यक्ति करने में प्रसाद और निराला ने अपनी उत्कृष्ट प्रतिभा का परिचय दिया है । प्रसाद की अपेक्षा निराला इस कोटि के गीत-विधान में अधिक सफल हुए । प्रसाद के परम्परागत शैली में रचित गीतों में कुछ नूतनता मिलती है जो इतनी उम्मी अवधि को दर्शाते हुए स्वाभाविक है, फिर भी उन्होंने निराला की अपेक्षा पूर्ववर्ती शैली का अनुमोदन अधिक कुशलता से किया है । निराला ने मध्यकालीन भाव तथा अभिव्यक्ति दोनों में मनोनुकूल परिवर्तन दिया है । मध्यकालीन कवियों की गीत शैली से प्रभावित गीत प्रसाद ने निराला की तुलना में कम लिखा है । यह भी ध्यातव्य है कि प्रसाद के गीतों में वह स्वर साधना नहीं मिलती जो निराला में है । अपने भावोद्गारों को संगीत के स्वर और छन्द से सुनियोजित माध्यमों से व्यक्त करने में निराला अधिक सफल हुए हैं ।^१ ----- उक्त विशेषताएं निराला को ज्यदेव, विद्यापति और पुर के संगीतज्ञ कवियों की पंक्ति में प्रतिष्ठित करती हैं । आधुनिक काल में इस श्रेणी के वे जहाँ प्रतिनिधि हैं ।^२ फिर भी प्रसाद जी की इस कोटि की कलात्मक दामता

१- निराला : गीतिका , गीत सं० २२ ।

२- नन्द दुलारे बाज्जीवी : कवि निराला, पृ० ६० ।

को विस्तारित नहीं किया जा सकता। वास्तव में, यदि देता जाय तो परंपरागत शैली को यथावत् रूप में ग्रहण कर मकाना उन शक्तियों की प्रकृति के अनुसार न था। श्री वै प्रायः नये गीतों में परंपरागत शैली का निवारण न होकर प्रयोग मात्र हुआ है।

(ल) प्रसाद और निराला ने काला साहित्य की मधुरता, कोमलता तथा स्निग्धता से प्रभावित हो कुछ गीतों की रचना की है जिनमें काला गीतों का सा सौकुमार्य तथा नापुर्ण निराला है। प्रसाद की काला से प्यार तथा त्रिपदी छन्द में रचित 'संध्यातारा', 'वर्णा' में नदी कुल, 'साध' ^१ आदि रचनाएँ व्यक्तिक स्वाभाविक बन पड़ी हैं।

अनन्त तरंग तुम माला विराजित।
केनित गभीर सिंधु निनाद बोधित।
हेरि कुहू में नाविक जिमि भस्मीत।
दीप पथे दर्शकहिं उत्तत सप्रीत ॥ ^२

इस प्रकार यदि प्रसाद की पदयोजना एक और भारतीय गीत शैली से प्रभावित दिखाई पड़ती है तो दूसरी ओर प्रत्यक्ष रूप से रवीन्द्रनाथ के पदचम की अनुयायी प्रतीत होती है।

प्रसाद की अपेक्षा यह प्रभाव निराला के गीतों में अधिक परिहसित होता है। काला प्रभाव को निराला ने स्वयं अपने गीतों के पाद टिप्पणियों में स्वीकार किया है। उनके गीतों की वर्णमैत्री शब्दयोजना तथा व्यात्मक प्रवाह भी काला गीतों के अनुकूल है।

बन्दू पद सुन्दर तव,
छन्द नवल स्वर-गौरव
जनि, जक-जनि-जनि,
जन्मभूमि-माणौ । ^३

१- प्रसाद : किताबार, पृ० १४६-४७, १६० ।

२- वही, पृ० १६० ।

३- निराला : गीतिका, गीत सं० ७८ ।

यह गीत की निर्मिति काला के वन्दना गीतों के आधार पर हुई है। यह गीत के शब्द पाणों तथा बाणों की काला से हैं। उनकी वारिद-कंदना^१ गीत में भी काला शैली का सुस्पष्ट रूप दिखाता है। उदाहरण के लिए गिरी दुष्ट उस जात-नियन्ता को जानने के लिए जबि ने पिया शैली से अपने मातेज भाषों को व्याप्त किया है वह इससे पूर्व हिन्दी साहित्य में नहीं थी, और उसके लिए निराला की खीन्डनाथ ने कृष्णी है, वह मानने में बाधित नहीं होनी चाहिए। काला गीत शैली का अनुमोदन उनके निम्नलिखित गीत में देता जा सकता है -

कानि तम के पार ?-(रे, कह)
 बलि-मल के घात, जल-जा
 गगन धन-धन-धार - (रे, कह)
 गन्ध, व्याजुल-कूल-उर-सर,
 लहर-कचकर कमल - बुल-भार,
 हर्ष - अलि हर स्पर्श-भर, पर,
 गूँज बारम्बार ।-(रे, कह)^२

इस प्रकार निराला जी ने काला के ऊँकार मात्रिक छन्दों का अनुगमन किया है। किन्तु हिन्दी में इनका यह प्रयोग अधिक समय तक टिक नहीं सका। इसका कारण यह है कि काला के उच्चारण की मासुलता हिन्दी में नहीं, उसका लय, दीर्घ राग काला छन्दों में स्वाभाविक दिखाए नहीं पाता।^३ फिर भी निराला जी ने हिन्दी में काला के छन्दों का प्रत्यावर्तन कर हिन्दी-काव्य को समृद्ध बनाने में अपना विशेष योगदान दिया।

(ग) प्रताप और निराला के गीतों का कुछ और ऐसा है जिसकी निर्मिति उर्दू के षज़्ज पर हुई है। हिन्दी और उर्दू साहित्य की शैलियों का

१- निराला : कामिका, पृ० १६४।

२- , : गीतिका, गीत सं० १२।

३- पंत : पल्लव की मूमिका, पृ० ५१।

जमान-प्रदान नवीन नहीं सत्यविक प्राचीन है और इस भावना से उत्प्रेरित होकर प्रसाद तथा निराला ने अपनी माधमिव्यक्ति को उर्दू शब्द तथा हन्द में ढालने का प्रयत्न किया। प्रसाद जी ने प्रारंभ में ही कई शैली के समन्वित रूप गज़ल की शैली में मूछ^१ कविता की रचना की थी। यह सत्य है कि उर्दू के हन्दों में बड़ी ही रौक़ता एवं जीवंतता होती है, दूसरे वे हन्द शोभा लाया पाठक को बड़ी ही सहजता से अपनी ओर आकर्षित कर लेते हैं। इसका उदाहरण उर्दू की ग़ज़ल पर आधारित प्रसाद का निम्न गीत है -

न छेड़ना उस लतीत-स्मृति से
रिश्ते हुए वीन-तार को फिल
करुणा रागिनी तब उठेगी
सुना न सेती पुकार कोकिल^२

उर्दू हन्द पर आधारित प्रसाद जी का निम्न गीत भी प्रशंसनीय है -

अने सुप्रेम-रस का प्याला पिला दे मोल
तेरे मैं अपने को हम जिसमें मुला दे मोल

— — —

जानन्द से पुलक कर हों रौम-रौम भीने
लगीत वह सुधामय अना सुना दे मोल ।^३

शैली की सहजता के कारण प्रसाद जी का यह गीत प्रभाव फैरी लादि के लिए प्रचलित हुआ। उर्दू की सुकुमारता तथा मधुरता ने इस गीत को सहृदय भक्तों को कठोर करने के लिए बाध्य किया।

प्रसाद की अपेक्षा निराला ने ऐसे गीतों की रचना अधिक की है जो उर्दू शैली से प्रभावित हैं। काला शैली की ही भांति निराला ने उर्दू शैली को

१- प्रसाद : हन्दू (पाँचवीं किरण) पृष्ठ १६१३ ।

२- ,, : स्कन्दमुक्त (प्रथम अंक) पृ० १५ ।

३- ,, : कामनकुसुम , पृ० ७८-७९ ।

भी सज्जता से जात्मसात किया जिसका सौन्दर्यपूर्ण उदाहरण गज़ल की शैली में रचित उनका निम्नलिखित गीत है -

गिराया है ज़मी होकर, छुटाया ज़माना होकर ।
 निकाला, दुश्मने जा; और छुटाया, मेहरबां होकर ।
 चमकती धूम जो हावाला दक्कना लाया,
 जलाया गरमियां होकर, खिलाया गुलसितां होकर ।^१

निराला जी ने इस गीत के मिसरों में जो शब्द की गमकता तथा उच्च निमास का विधान किया है वह गज़ल शैली का यावत रूप प्रतीत होता है । निराला ने उर्दू की क़वायिदों से प्रभावित होकर भी गीत लिखा है -

या अधिक से लोल-लोक । कह रहे-
 "हम तमस्वी है, सभी दुःख सह रहे ।
 गिन रहे दिन ग्रीष्म-वर्षा-शीत के
 काल-ताल-तरंग में हम बह रहे ।"^२

यद्यपि इस गीत की शब्दावली विशुद्ध हिन्दी की है किन्तु पहली दूसरी और चौथी पंक्ति में अन्त्यानुपास की योजना और तीसरी पंक्ति की भिन्नता उर्दू की क़वायिदों का समर्थन करती है । अपने अतिरिक्त उर्दू की प्रसिद्ध शैली मसिया जिसमें शोक पूर्ण भावों की व्यंजना होती है, निराला के काव्य में दृष्टव्य है । उनकी 'सरोज स्मृति' को इस शैली का उदाहरण माना जा सकता है किन्तु इस गीत की अविव्यंजना प्रणाली के अन्य उपकरण उसे औषी की रलिजी की श्रेणी में बाबंद करने को बाध्य करते हैं ।

इस प्रकार काव्य में नृत्तता के बाग़ही कवि प्रसाद और निराला ने उर्दू शैली का अनुकरण तो किया किन्तु उसे वह रूप से प्रस्तुत किया कि वह उमरकर प्रमुख रूप से सामने नहीं आ पाई । कारण, इन कवियों का लक्ष्य

१- निराला : बेला, गीत सं० ५४ ।

२- " : परिष्कृत (नयन) पृ० ७५ ।

भी उर्दू छन्द तथा भाषा में कविता करना नहीं था । दूसरे यह भी है कि उर्दू भाषा का प्रभावकारी वक्ता तथा लचीलापन हिन्दी भाषा में नहीं जा पाता । अतः ही प्रायः उर्दू शैली स्थिर रूप से हिन्दी काव्य में टिक नहीं पायी ।

(घ) प्रसाद और निराला के कलागीतों में पारश्वात्य सांग की शैली से गृहीत भाव तथा अभिव्यक्ति की शैली प्रायः उन कवियों के मौलिक भाव-प्रकाश के मध्य पुष्पित-मल्लिकित होकर कुछ उस भाति भारतीय गीतों के काने आवरण में लिपट कर प्रस्तुत हुई जिसे न तो पूर्णतः विदेशी ही कहा जा सकता है और न पूर्णतः भारतीय ही, ऐसी स्थिति में उन गीतों में अनुस्यूत भावामिष्यजा में बालौच्य कवियों की मौलिकता को ही प्राथमिकता देना अधिक उचित होगा । निराला जी ने स्वयं यह स्पष्ट किया है कि भाव - प्रकाश की मर्मिमा ही केवल औषी साहित्य से प्रभावित है, अन्यथा राग-रागिनियों में बाबद गीतों की स्वर मैत्री हिन्दुस्तानी ही रही है ।^१ अतः विषय की पुनरावृत्ति के भय से प्रसाद और निराला के गीतों की मौलिक चिन्तिताओं के साथ ही विदेशी सांग के उन वारिक्त प्रभावों को, जिन्हें इन कवियों ने अपने ढंग से ग्रहण किया है, विवेक करना अधिक समीचीन होगा ।

(२) प्रसाद और निराला के कलागीतों का दूसरा प्रकार वह है जिसमें उनकी मौलिकता तथा नूतनता का समावेश हुआ है । नूतनता के लोभ का संवरण न कर सकनेवाले महाकवि निराला ने स्पष्ट शब्दों में बताया कि 'भाव प्राचीन होने पर भी प्रकाश का नवीन ढंग लिये हुए है । साथ-साथ उनके व्यक्तिकरण में एक-एक कला है जिसका परिचय विज्ञान अपने अव्वेक्षण से आप प्राप्त कर सकेंगे ।' बालौच्य कवियों के भावामिष्यजा का यह नवीन ढंग वायुनिक गीत साहित्य की समृद्धि के लिए यथेष्ट है ।

महाकवि प्रसाद ने काव्यात्मक भाषा का अवलम्ब लेकर जीक उत्कृष्ट गीतों का विधान किया है जिसमें शब्दों की क्रमबद्धता ने राग एवं

१- निराला : गीतिका (मूफिका) पृ० १० ।

२- " : " " पृ० १२ ।

ताल में जाकर शीघ्र संगीत तत्त्व की सृष्टि की है। ऐसी गीतों की विशिष्टता स्वरों की लयबद्धता तथा मात्रा के क्रमबद्ध ताल में नियोजित होना है। कवि ने हृदयस्थ भावों को संगीत के स्वरों में बाँधने के लिए शब्दों के ध्वनि संयोजन पर पूर्ण ध्यान दिया है, जिसका उदाहरण उनका निम्नलिखित गीत है -

झिगाड़ि तुं-झूँ तो प्रबुद्ध-बुद्ध नारती-
स्वर्य-प्रभा समुज्ज्वला स्वतंत्रता पुकारती-
‘अमर्त्य वीर पुत्र लो, दृढ़-प्रतिज्ञ तौच लो,
प्रशस्त पुण्य पथ है, बड़े-कलो, बड़े-कलो।’^१

इस गीत में आए हुए शब्द तुं, झूँ, प्रबुद्ध, बुद्ध, स्वर्य-प्रभा समुज्ज्वला आदि गीत की स्वर-मैत्री तथा लयान्विति में सहायक हुए हैं। इन शब्दों में ध्वनि संयोजन की भी क्षमता निहित है वीरों के बढते हुए कदमों का स्पष्ट ज्ञान होता है। इसके अतिरिक्त इस मार्च गीत की विरोधता शास्त्रीय संगीत की काँटी पर सरा उतरना है। ऐसी ही कला से युक्त प्रसाद जी का एक गीत और दृष्टव्य है -

बीती विमावरी जाग री ।
बप्पर पनघट में हुबो रही-ताराखट ऊँगा नागरी ।
ला-कुल कुल-कुल सा बोल रहा, किसलय का जंघल डोल रहा,
लो कह लल्ला भी भर लाई- मधु मुकुल नवल रस गागरी ।^२

इस गीत के प्रत्येक शब्द प्रभातकालीन संगीत की सृष्टि करते हैं। कर्ण-विन्यास भी कोमल, मधुर तथा कर्णभूत है। ला-कुल कुल-कुल सा बोल रहा पंक्ति के प्रत्येक शब्द नीढ़ों से बाँच निकालकर ‘कुल-कुल’ बोलते हुए कजरव में ध्वनित संगीत की सृष्टि करते हैं। किसलय का जंघल डोल रहा’ वर्धात् प्रभात की

१- प्रसाद : प्रसाद संगीत (चन्द्रगुप्त) पृ० ११७ ।

२- ,, : लहर , पृ० १६ ।

गन्द पवन वह रही है पंक्ति है यह स्पष्ट हो जाता है कि प्रभात बेला का गीत है । इस गीत में प्रयुक्त शब्द श्रुति-मधुर, सुसुमार संगीत की योजना करते हैं ।

निराला ने भी पारम्परिक गीत-शैली से विपुल्य होकर कुछ ऐसे गुरुनिम्न परिमार्जित शब्दों को संगीत के अनिवार्य तत्त्वों से वपिष्ठ कर अपने गीतों में व्याप्त किया जिसकी उत्कृष्टता सर्वमान्य है कारण यह है कि उनकी सजावली को काव्य के स्वर से भी मुक्त करने की कोशिश की है ।^१ यही कारण है कि निराला के गीतों में जाम्बो-मिमीकर संगीत का स्वाभाविक समावेश हुआ है । उनका शब्द-विन्यास नाद-सौन्दर्य की दृष्टि करता है जिसमें संगीत और काव्य दोनों के ही स्वर सुलभित हैं ; यथा -

कण-कण उर कंकण, प्रिय
किण-किण त किण्णिनि,
रणन-रणन नुमुर, उर लज,
लोट, रंकिणी;
और मुक्त पायल स्वर करे बार-बार,
प्रिय-मध पर चली, सब कस्तूरी शृंगार !^२

इस प्रकार निराला के शब्द संगीत में ध्वन्यात्मकता, चित्रात्मकता, काव्यजकता आदि गुण इस भाँति समाए हैं जो धाने में पिरौहें हुई होती हैं । शब्द-संगीत के विधान में प्रसाद और निराला को अत्युत्तम सफलता मिली है ।

प्रसाद और निराला की मौलिकता शब्द संगीत के अतिरिक्त गीतों के ताल एवं लयबद्धता में भी दृष्टव्य है । ताल और गति में बंधने पर गीत के स्वरों की गैरता स्वतः सिद्ध है । प्रसाद जी ने अपने गीत विधान में ताल-बद्धता का भी पूरा प्रयत्न किया है । ऐसा चन्द्रशेखर नाटक के अन्त में दी गई

१- निराला : गीतिका (मूकिका) पृ० १२ ।

२- " " " गीत सं० ६ ।

गीतों की स्वर लिपि के साथ निर्दिष्ट ताल की नामावली से सिद्ध होता है ।
जानपुरी, भैरवी आदि के गीतों को उन्होंने तीनताल और कछवा ताल में
बाँधा है । सम्भाव राग के निम्न गीत के लिए कवि ने तीन ताल निर्दिष्ट
किया है यथा -

तुम कलक दिग्ग है अन्तराल ने
लुक छिप कर कहते हो क्यों ?

--- --- ---

बेला विग्रम की बोत चली,
रज्ज की गंधा की कड़ी तिली,
जब साँध्य मलय-वाहुलित-
कुलुल कलित हो, यो क्षिप्त हो क्यों ?^१

प्रताप की अपेक्षा निराला में गीत की यह कला
अधिक मुखरित हुई क्योंकि गीतों के विधान में कवि ने, लम्ब-दीर्घ की घट-बढ़
के कारण पूर्ववर्ती गवैये शब्दकारों पर जो लाइन लगता है, उग्रा भी वक्ता का
प्रयत्न किया है ।^२ यही कारण है कि उनके सभी प्रमुख गीत प्रचलित तालों के मध्य
सहजता से गाए जा सकते हैं । भूमिका में कवि ने कुछ गीतों के लिए ताल का
निर्देश भी किया है -

रुपक ; " जा का एक देला तार ।
कठ लाणित , देह सम्पत्त
मधुर स्वर-फकार ।"^३

कपताल ; " अगिनत जा गये । उरणा में जा, जननि ।
सुरभि सुमावली । हुली मधुसु अवनि ।"^४

१- प्रताप : चन्द्रगुप्त (प्रथम वक्र) पृ० ११ ।

२- निराला : गीतिका (भूमिका)

३- वही, पृ० १३ ।

४- वही, पृ० १४ ।

जीनताल ; " मुझे स्नेह क्या मिल न सकेगा ?
स्तब्ध दग्ध मेरे मरु जा तरु
का कलुषाकर, खिल न सकेगा ? ।^१

जो संगीत कोमल, मधुर और उच्च भाव तदनुकूल पाणा
और प्रसारण से व्यक्त होता है, उसके साफल्य की मैं जोरिख की है । ताल
प्रायः सभी प्रचलित है । प्राचीन ऊं रहने पर भी वे नवीन कृष्ट ने नया रंग पैदा
करेगी ।^२ ताल से भी अधिक महत्व निराला ने गीतों की व्याप्ति की दिया है ।
उनके गीतों की लयबद्धता गावानुगामी है । विषय की कोमलता और कठोरता
के अनुकूल लय-परिवर्तन उनके गीतों की विशेषता है ।

जालोच्य कवियों की मौलिकता का मान् गीत की छन्द-
योजना ने भी होता है । इन कवियों के गीतों में समाविष्ट छंद-संगीत का रूप
भी सर्वथा नूतन है जो निराला का यह गीत -

सोलीं दुर्गा ने ज्य और,
मृत्यु-जीका ज्ञान-त्म के
कर्ण, कारण-पार ।
उपर दैतौगै, सुधर तर तुम्हीं दस्त-सार,
मोह मे ये दृष्ट, का परितुष्ट बारम्बार ।^३

यहाँ कवि ने पारम्परिक पद शैली को अपनाते हुए भी
उसे नवीन ढंग से प्रस्तुत किया है । प्रथम पंक्ति का छन्दक रूप में विधान, लय
निपात आदि भारतीय गीत के छन्दों की विशिष्टता से युक्त है, किन्तु उसे
प्रस्तुत करने की कला-पंक्ति विधान, यति, मात्रा क्रम आदि कवि की मौलिक
उपज है, जो निराला जी मेधावी शिल्पकार से ही अपेक्षित है ।

निराला ने अपने गीतों में छंद विधान के इतने परिवर्तन से
ही संतोज का अनुभव नहीं किया, बल्कि इससे बहुत आगे बढ़कर छन्द को शास्त्रीय

१- निराला : गीतिका (मूमिका) पृ० १५ ।

२- वही, पृ० १२ ।

३- निराला : गीतिका, गीत सं० ४३ ।

नियमों से मुक्त कर, उन्हें नूतन ढंग से प्रस्तुत करने का गुरुतर कार्य भी किया ।
मुक्त छंद में रचित निराला का निम्न गीत दृष्टव्य है यथा : .

कहा जो न, कहाँ !

नित्य-नूतन, प्राण, अपने

गान रच-रच ली ।

--- --- ---
कर रही ली छंद - पिपी, प्रिय,

पिपी, प्रिय, निरुपाय ।

गुंजा हूँ मैं, मृत्यु ने

जारी हुई, न डरी ।^१

छन्द के समस्त नमूनों से मुक्त इस गीत की रचना निराला ने
जिस छन्द में की है, हिन्दी में उस छन्द का जक उन्हीं को माना जाता है ।
मुक्त छन्द में रचित निराला का यह गीत संगीत के तत्त्वों से भी अनुप्राणित है ।
निराला जी ने शास्त्रीय छंदों के परिप्रेक्ष्य में अपने गीतों का विधान इस प्रकार किया
है कि उनमें नूतनता का संचार स्वतः ही हो गया है । निराला के गीतों में निहित
छंद की संगीतमयता उनके गीतों को हिन्दी की छंदों में प्रसाद से विलग कर देती है
किन्तु जहां तक गीत विधान में नूतनता तथा मौलिकता का प्रश्न है उसमें दोनों
कवियों का अनवरत प्रयास दृष्टव्य है । प्रसाद जी ने भी गीत अथवा काव्य में
नए शब्द विन्यास पर बल दिया है । उन्होंने स्वतः स्फूर्त वाच्यतरिक भावों की
व्यंजना में प्रचलित मंद योजना को अंतर्गत् बताकर नया वाक्य विन्यास जो तद्वत्
उत्पन्न कर सके, की दृष्टि पर पूर्णतः बल दिया है, जिसके प्रतिकूलन स्वरूप उनके
गीतों में ध्वन्यात्मकता, संगीतात्मकता, चित्रात्मकता, कौमल्यता, सहजता, मृदुता,
माधुर्यता आदि का कुशल संयोजन हुआ है । प्रसाद और निराला ने अन्य भाषाओं
तथा अंग्रेजी के साथ सैली से प्रभावित होकर उसे अपनाया कवश्य किन्तु उसकी हू-ब-हू
नकल नहीं की, क्योंकि मेधावी बुद्धि तथा तीक्ष्ण दृष्टिवाले ये कवि यह महीभाति

१- निराला : कानिका (मरण दृश्य) पृ० १३५-३६ ।

२- प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४३ ।

जानते थे कि इससे भारत के कानों को कभी तृप्ति होगी, यह संदिग्ध है।^१
 इस प्रकार इन गीतों की शब्द-मैत्री व्यान्विति, छंद-विधान तथा भाषा आदि
 भारतीय एवं पारश्चात्य गीत शैली की पृष्ठभूमि पर, आलोच्य कवियों की मौलिकता
 में सम्पृक्त होकर कुछ इस ढंग से प्रस्तुत हुई है कि उनमें नूतनता का समावेश स्वतः
 ही हो गया है।

कलागीतों में अतिरिक्त प्रसाद और निराळा के
 गीतों का वह अंश अवशेष रह जाता है जिसका विधान लोक गीत की शैली में
 हुआ है।

(२) लोकगीत : लोक के सामूहिक भावों से सम्बलित कवि की वह
 भावाभिव्यक्ति जो गैयात्मक छन्द एवं स्वर-संधान पर आधारित हो, लोकगीत है।
 लोकगीत और साहित्यिक गीत में भावविधान का स्पष्ट अन्तर होता है।
 लोकगीत में सामूहिक भावों की प्रधानता होती है और गीत में वैयक्तिक भावों
 की। इसकी अभिव्यक्ति प्रणाली सहज तथा लोक प्रचलित विशिष्टताओं से युक्त
 होती है। इसमें कलात्मकता का आग्रह न होकर गैयता की प्रधानता होती है।
 कृत्रिम तथा सहज ढंग से जन-मानस के भावों की व्यंजना करनेवाली यह गीत
 शैली व्युत्पत्ति न होकर सर्वथा प्राचीन है। इसका सुमधुर रूप सूर, तुझी आदि
 के गीतों में भी मिलता है किन्तु काव्य के समग्र रूपों की भाँति इसे प्रसाद और
 निराळा ने अपने ढंग से ग्रहण कर काव्य रूप प्रदान किया है। लोकगीत की शैली
 के विषय में प्रस्तुत डा० सत्येन्द्र का मत महत्वपूर्ण है उन्होंने बताया कि लोकगीत
 में संगीत की भाँति स्वर को कृत्रिम आरोह - अवरोह सरगम और स्वर-ग्राम
 तथा छन्द-ताल में नहीं बाँधा जाता, लोकगीत का ताल और छन्द, आरोह-अवरोह,
 संवृत्ति-विवृत्ति समस्त बंध स्वाभाविक मानवावाकों के अनुकूल ढलता है।^२ अतएव,
 लोकगीत मानव-मत की सहज भाववृत्तियों से प्रेरित वह अन्तःस्फुरित रचना है^३
 जिसमें कलात्मकता के लिए कवि को प्रयास न कर केवल सहज ढंग से प्रस्तुत करने का
 कर्तव्य मात्र करना पड़ता है।

१- निराळा : गीतिका (मुद्रिका) पृ० १० ।

२- डा० सत्येन्द्र : लोक साहित्य विज्ञान, पृ० ३६२-६३ ।

३- Encyclopaedia Britannica, Vol. XX, p. 988.

हिन्दी में उपलब्ध लोकगीतों के अनेक रूप हैं यथा : हौली, साकरी, कजली, फाग, हिंडोला, बारधासा आदि जिनमें से आलीच्य गायिकाओं ने कुछ लोक धुनों को आधार बनाकर गीतों का विधान किया है। लावनी ढंग पर विरचित प्रसाद की निम्नलिखित रचना लोकगीत का सुन्दर उदाहरण है -

भरा नैनो में मन में रूप ।
 किसी छलिया का जमल जूप ।
 जल-धल मारुत, व्याम में, जो हया है सब जोर ।
 लोज-खोजर लो गहं में, पागल-प्रेम-विमोर ।
 भाग से भरा हुआ यह रूप । भरा नैनो में -----^१

यह गीत लावनी के ढंग पर रचित है किन्तु अन्तरा में केवल दो ही पंक्तियाँ रखी हैं जब कि लावनी में चार होती हैं। अन्यथा प्रथम पंक्ति का टुक रूप में रखा जाना और उसके बाद की अन्तरावाली पंक्तियों का भिन्न तुकान्त होना और फिर टुक से मिलानेवाली अन्तरा की अन्तिम पंक्ति में तुक निवारित होना इस बात का साक्ष्य है कि प्रसाद जो कुशल गीतकार थे। जो विरुद्ध साहित्यिक गीतों के अतिरिक्त जगामान्य की रूचि के अनुकूल भी गीत-विधान कर सकते थे। उन्होंने लावनी के ही आधार पर एक और गीत की रचना की है जिसकी पंक्ति संख्या और अन्य सम्स्त शिल्प-विधान लावनी के अनुकूल है यथा,

जो मेरी जीव की स्मृति, जो लहर के आसुर कुराग ।
 बैठ गुलाबी किन ऊष्मा में गाते कौन मनोहर राग ।

इस अनन्त निधि के नाविक, है मेरे जंग सुराग
 पाल गुनछा क, तती है स्मृतियाँ उस अतीत में जाग ।^२

१- प्रसाद : स्कन्दशुभ्र (प्रथम बंध) पृ० ४५ ।

२- प्रसाद : प्रसाद संगीत (चन्द्रशुभ्र) पृ० ११६ ।

इस प्रकार प्रसाद जी ने लोकगीतों की सहज शैली की अनुपम शिल्प विधान से निमज्जित कर सर्वसाधारण की जिम्मा तक पहुंचाने का कार्य भी किया। प्रसाद जी ने लोकगीत की अपेक्षा कलागीत की रचना अधिक की है कारण उनकी कवि प्रतिभा कलात्मक गीतों से विधान में अधिक रही।

गीत विधायकों में अग्रणी निराला ने लोकगीतों पर बाधित जनैकानेक गीतों की रचना की है। निराला ने गमकदमि हुए सुधी किवारकों ने तो उन्हें गाते भी सुना है।^१ प्रायः संगीत के जाणों ने वे लोकगीतों को सस्वर गाते हैं। अतः यदि उनसे सम्बद्ध भाव उनके गीतों में उत्तर जाये तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है ----- फलतः उनके गीतों में लोकगीतों की पुनः मिलैगी।^२ निराला विरचित लोकगीतों में लोक संगीत की वह सुमधुर लय सन्निविष्ट है जो पाठक को निर्वाचन रूप से अभिभूत करके छोड़ती है। उनका 'बाधो न नाव हस ठाव बन्धु, पूछेगा सारा गाव बन्धु'^३ उत्कृष्ट कौटि की रचना है। इसमें कवि ने सामान्य जीव की वह मधुरिमा भर दी है जो स्वाभाविक रूप से अपनी मिठास में श्रोता और पाठक को सराबोर कर देती है। साक्षी की रचना भी उन्होंने की है -

धन जाये धनश्याम न जाये ।

जल बरसे बागू दुग जाये ।

मड़े सिंडोले पड़का जाया,

बड़ी पैग बबराई जाया

चले गले, गहराई जाया

पायल बजे होर मुरफार ।^३

इस गीत में कवि की अनुभूति की तीव्रता तथा सहजता का स्पष्ट आभास होता है। धन बरस रहे हैं किन्तु धन श्याम के न जाने पर नायिका की मनःस्थिति का जो चित्र कवि ने खींचा है वह सहज होते हुए भी कलात्मक है।

१- निराला : गीतगुण, प्रस्तावना

२- क, : कविता, पृ० ५३ ।

३- वही, पृ० १२१ ।

इसके अतिरिक्त 'यट-बट कर बहती पुरवार', पुन मगार कजरी की लहर' ^१ और कजरी गीत की रचना भी निराला काव्य में उपलब्ध है। कुला गीत का अन्यत्स उदाहरण उनका निम्न गीत है -

पारस, पारस छिछोर न है तन
बरसे झूम-झूम कर सावन ।

--- --- ---
घर छिछड़े जाए मन भावन । ^२

इन राजनी, राजनी तथा कुलागीतों के विधान में कवि ने जसामान्य के बीच प्रचलित गीतों की शैली तथा व्याप्ति का अनुकरण अवश्य किया है, फिर भी अपनी कलात्मक काव्य-श्रुति को किन्मरित नहीं कर सके। प्रत्येक शब्द जोलते हुए संगीत की सामान्य धुनों में युक्त है। शब्द भी कजरी आदि का ही है किन्तु नव्यता से परिपूरित है। कुला आदि प्रचलित गीतों के अतिरिक्त महत्त्वपूर्ण सार्वजनिक पर्व होली पर गाए जानेवाली प्रचलित धुन के आधार पर भी गीत की रचना की है -

मयनों के डोरे ठाठ गुलाल-मरे, खेती होली ।
जागी रात तेज प्रिय पक्षिण रति सनेह-रंग धोली,
दीपित दीप-प्रकाश, कम इबि मंजु-मंजु की सोली -
मली मुस जुम्न-रोली । ^३

इस गीत में जसामान्य के मध्य प्रचलित होली गीत की सी सरलता तथा शब्दों का सहज विन्यास नहीं मिलता साथ ही विषय का रूप भी परिष्कृत तथा परिपार्जित है। कवि ने होली की जगद शैली को यथावत् रूप में न प्रस्तुत कर उसे चित्रात्मक एवं लघुाणिक रूप में संवर्द्ध करने का प्रयत्न किया है। निराला जी ने प्रचलित लोक धुनों के अतिरिक्त घरों में स्त्रियों के गान को आधार

१- निराला : गीतज्ञ, पृ० ४६ ।

२- ,, : ,, पृ० ३८ ।

३- ,, : गीतिका, पृ० ४६ ।

बनाकर भवना न करा ^१ मल्ली साड़ी को फुलवाड़ी ^२, 'रंग गये साँकौ नयन ली' ^३ आदि गीतों की भी रचना की है। किन्तु निराला के गीतों में प्रचलित लोकगीतों का सा प्रवाह, भाषा-सारथ्य, भावों की कोमलता, सज्जता तथा प्रभावशालिता नहीं का पाई जायेगी कि उन्हें किछु लोकगीत कहा जा सके। इसका कारण, लोकगीत की शैली में भी मौलिकता के सन्निवेश की प्रवृत्ति है। लोक-मानस तथा लोक-संगीत को अपने गीतों में व्यक्त कर निराला जी ने अपने काव्य साहित्य पर जो क्लृप्तता तथा दृढ़ता ने आदोष से मुक्ति पाने का सायास प्रयत्न किया है। प्रसाद की अपेक्षा निराला लोक गीतों की रचना में अधिक सफल हुए हैं।

प्रसाद और निराला की गीत शैली के विवेक से यह स्पष्ट हो जाता है, इन कवियों का लक्ष्य देशी या विदेशी गीतों की कला की नकल करना या फिर लोक विहित परंपरागत शैली को बोल समझकर उसे जहाँ सींचा नहीं था, प्रत्युत उसके परिप्रेक्ष्य में स्वतः स्फूर्ति रागात्मक अनुभूति को स्वच्छंद भावभूमि पर मौलिक रूप से व्यक्त करना था। यही कारण है कि हिंदी, वीजा, उर्दू, बंगाली गीतों ने प्रभावित होते हुए भी इन्होंने उसे उधावत् रूप में न प्रस्तुत कर थोड़ा परिवर्द्धन तथा संशोधन करते हुए जाने ठीक से व्यक्त किया।

समग्रतः प्रसाद और निराला के प्रगीत-शिल्प के अध्ययन के पश्चात् यह कहा जा सकता है कि दोनों कवियों के प्रगीतों में वैयक्तिकता की प्रधानता है, किन्तु प्रसाद के काव्य में कृति की सुख स्मृतियों का विनाशक्य कानि मात्र मिलता है, जबकि निराला के काव्य में उनके भावोद्भूत सङ्घटन को स्वस्थ, प्रसन्न एवं उदात्त भावलोक में पहुँचा देते हैं। इसी से प्रायः प्रसाद के गीतों में वह गैयता नहीं का पाई जो निराला के गीतों में सन्निहित है। प्रसाद के गीत भावशक्ति वैयक्तिकता, मौलिकता तथा रागात्मकता से युक्त है जिससे उनमें सुभास्य तत्व प्रमुख हो गया है और निराला के गीतों में भावना तथा

१- निराला : बरना, पृ० १०० ।

२- ,, : बाराकना, पृ० ७५ ।

संगीत का ज्युर्व संगीत हुआ है जो उनके गीतों में, उल्लास, भावावेश तथा जन-साक्षात् प्रेम को उद्घाटित करने के लिए लोष्ट है ।

प्राद और निराला के प्रगीतों में वस्तुनिष्ठ शास्त्र मृत्यों का समावेश भी हुआ जिसका मुख्य कारण इन कवियों की जीवनानुभव की व्यापकता, कस्तुस्थिति का समुचित ज्ञान तथा भावों की प्रसरता एवं तीक्ष्णता है । इस प्रकार इन कवियों ने काव्य में जिस चित्रण सत्य को उद्घाटित किया उसे नज़दीक में देखा और समझा है । इसके अतिरिक्त प्राद और निराला के प्रगीतों की महत्वपूर्ण विशेषता है - स्वच्छंद रचना, संवेदनशील भावों का प्रसार, सौदास्यपूर्ण कस्तु विन्यास, भावावेश, प्रभावान्वित, व्य-निर्मात, संगीततात्पर्यता, उद-गोष्ठा भाषा की सजीवता आदि ।

प्रगीत-शिल्प का सुनिर्णीत विधान भारतीय कवियों द्वारा रचित सप्तोक्त-गिति, मत्त-गिति, चतुर्दशदी शौक-गिति तथा गीत में मिलता है, जिसके विषय में कहा जा सकता है कि प्रगीत के इन प्रभेदों को स्थाकार प्रदान करने के लिए दोनों कवियों को प्रयास नहीं करना पड़ा अपितु उनकी काव्य-प्रतिभा के प्रतिफलन स्वयं उनका स्वाभाविक विन्यास ही हुआ है । दोनों कवियों ने प्रगीत के प्रमुख भेदों में से गीत-शिल्प को अधिक समुन्नत बनाया है । गीत का उल्लास तथा लोक प्रचलित दोनों ही रूप उनकी रचनाओं में समाविष्ट है । अपने भाव तथा शैली को सज्जित प्रमविष्णु तथा गरिष्ठ बनाने की भावना से पूर्ववर्ती छिंदी, नीला तथा उर्दू की गीत शैली का भी अनुमीदन किया है । दोनों कवियों का उद्देश्य प्रगीत के इन रूपों द्वारा अपने भाव, किवार तथा अनुभूति-प्रकटाता को जन सामान्य के मध्य प्रसारित करना था ।

प्राद और निराला के प्रगीत-शिल्प में अन्तः तथा वाह्य संगीत का सुन्दर विधान हुआ है । स्वर-मैत्री पर वादृत शब्द संगीत का सुस्पष्ट विधान उनके गीतों की विशेषता है । प्राद की संगीत चेतना ने व्य-प्रसार और रस-विस्तार के भीतर पृष्ठभूमि की प्रतिष्ठा की है । अन्तः प्राद के गीतों में निहित व्यापकता तथा संगीत में आवेष्टित गैयता एवं प्रवाह आदि गीतों की

नवीन मौड़ देने के लिए पर्याप्त है। फिर भी गीतों में शास्त्रीय संगीत को प्रथम देने में निराला ने अधिक प्रयास किया, यही कारण है कि निराला के गीत मूलतः गैर हैं क्योंकि प्रताप और महादेवी के युग में पाहा है। ----- निराला के गीतों में स्वाभाविक स्वर संगीत की शोभा है। ये प्रकाश उनके संगीत और काव्य का दोहरे प्रयोजन सिद्ध होते हैं जिसका अन्य कवियों में नापेक्षिक जगह सम्पूर्ण अभाव है।^१ प्रताप और निराला के प्रगीतों में एक-दूसरे का रान-विस्तार के स्वाभाविक स्वर-संगीत की जो शोभा मिलती है जो संगीत-काव्य का प्रमुख तत्त्व है, अतएव इस दृष्टि से दोनों कवियों के संगीत पूर्णतः सफल है।

प्रताप और निराला के प्रगीतों का शब्द-विधान भावानुसूत है। उसमें भाव तथा भाव को व्यक्त करने की पूर्ण शोभा है। उनके शब्दों में सर्वत्र एक का, गति तथा विस्तार है। प्रताप के प्रगीतों में शब्द का विकास शब्दों से उत्पन्न गति से होता है जो उनके शब्द-विधान में प्रत्यक्ष रूप से प्रकटित रहता है, मगर एवं अन्य संयुक्त शब्दों के अनुसूत निर्मित है। शब्द-विधान में निराला ने प्रताप से अधिक प्रयोग किया है। उनके प्रगीतों का शब्द-विधान शब्द शब्द में भी होता है, जो निराला के संगीत की ही नहीं उनके समस्त काव्य की महत्वपूर्ण विशेषता है। निराला के शब्दों में उनके भाव तथा विचार का, तात्पर्य में बाध ही, प्रवाह तथा गति का चिन्मयता में व्यक्त हुए हैं।

प्रताप और निराला के संगीत की भाषा भी भाव-व्यक्त है। प्रताप के संगीत की भाषा में सूक्ष्म भावों की अभिव्यक्ति की शक्ति अवलोकनीय है। हिंदी में नूतन शब्द-विधान का साहित्यिक कार्य शब्द प्रताप की द्वारा ही सम्पन्न हुआ और यही कारण है कि नूतन तथा अन्य परवर्ती कवियों ने भी इस दिशा में प्रयत्न किया। इस दृष्टि से प्रताप की काव्य उत्पत्तीय है,

किन्तु प्रयोग की दृष्टि से निराळा का महत्त्व अविनाश है, उनकी भाषा है विविध रूप है। साहित्यिक भाषा है अतिरिक्त. जगत् भाषा का प्रयोग भी उनके काव्य में मिलता है उन्होंने स्वतन्त्र रूप से भाषा का निर्माण किया है। उनके प्रीतियों की भाषा सतेज, प्राणवन्त, प्रताप और प्रवाह्युक्त है।

सांगीत्य कवियों की अन्विष्टता रही तार्थ समृद्ध तथा प्रभावशाली है। वर्ण व्यञ्जना, आवाणिकता, सन्धात्मकता, प्रतीकात्मकता, चित्रात्मकता आदि गुणों का अनुकूलन उनके प्रीति-शिल्प की मुख्य विशेषताएँ हैं। भावाभिव्यञ्जना के सूक्ष्म प्रमाणों से उपलब्ध हैं दोनों कवियों की निम्नलिखित स्पष्ट परिछिन्नाएँ होती हैं। जो उनके काव्यों में यथा प्राप्ति पैंते। प्रसाद के सौन्दर्य-चित्र उनकी रागात्मक अनुभूति से अनुप्राणित हैं। उनके शास्त्रीयता और शिष्टता है, किन्तु निराळा-काव्य में वे मासिक भावनाओं से उद्भूत हैं जहाँ उनके विचित्र उच्चरितता का गह है फिर भी, सौन्दर्याभि व्यक्ति मरण और स्वाभाविक ही है। दोनों कवियों ने अपने विषय की अर्थ-व्यञ्जना के लिए उत्कृष्ट काव्य-शिल्प का विधान किया है जो उनके प्रीति-काव्य की श्रीमृद्धि को सिद्धि करने में पर्याप्त सिद्ध हुई है। प्रीति-काव्य की अतिरिक्त विशेषता संगीतात्मकता है जिसके योग से भाव निष्पत्ति के लिए स्वर-मैत्री, शब्द-संगीत, गंध-संगीत, रागात्मक भाषा तथा लय-ताल पर दोनों कवियों ने विशेष ध्यान दिया है, किन्तु सुनना करने पर इस दिशा में प्रसाद की अपेक्षा निराळा अधिक सफल प्रतीत होते हैं। कारण, निराळा में भावों का आविर्भाव तो है ही, गीत-विधान में संगीत-शास्त्र के अनुवर्तन की भावना भी निहित है। प्रसाद और निराळा के शिल्प विधान की अभिनन्दनीय विशिष्टता कस्तु एवं शिल्प का संतुलित समन्वय है, जो उनकी नवीन्येणशालिनी कल्पना-शक्ति और सूक्ष्म वैचारिक दृष्टि के तार्थक्य तथा लय संतुलित भाव प्रसार की नैतिक अभिव्यक्ति का प्रतिफलन मात्र है।

(२) मुक्तक-शिल्प :

स्वरूप एवं परिभाषा : मुक्त शब्द में कन् प्रत्यय के योग से मुक्तक शब्द बना है, जिसका अर्थ है - जो अन्य से आलिंगित या सम्बद्ध न हो, अर्थात् अपने आप में पूर्ण तथा निरपेक्ष रचना प्रकार हो।^१ इसी अर्थ को ध्यान में रखकर अग्निपुराणकार ने ऐसे अमत्कारी श्लोक को जो अर्थानिव्यक्ति में स्वतः समर्थ हो, मुक्तक कहा है।^२

मुक्तक काव्य की अत्यधिक प्राचीन विधा है। इसकी व्याख्या काव्यशास्त्र के सभी प्रमुख आचार्यों ने की है। मामह^३ और दण्डी^४ ने मुक्तक को एक श्लोक या छन्द का पर्याय मानते हुए प्रबन्ध-काव्य का अवयव मात्र माना है। उसके स्वतंत्र अस्तित्व की बात इन्होंने नहीं कही है।

मुक्तक के विषय में मामह और दण्डी आदि से भिन्न अग्नि-पुराणकार से मिलकर रखनेवाला विचारणीय मत अमिनवागुप्ताचार्य का मिलता है। उनके अनुसार इसका प्रत्येक श्लोक अर्थानिव्यञ्जना में स्वतः समर्थ होता है। वह अपने विषय तथा अर्थ को प्रकट करने के लिए पूर्व और पर पदों का आश्रय नहीं लेता। यह पूर्वापर निरपेक्ष होते हुए भी रसोद्रेक की दामता रखता है।^५

१- मुक्तमन्येनाऽनालिंगितम् तस्य संज्ञायां कन् । ३।७ । ध्वन्यालोक-टीका

२- मुक्तकं श्लोकैकश्चमत्कारदामाःसताम् ।

- अग्निपुराण, सं० रामलाल बर्मा, पृ० ३१

३- अमिनबद्धं पुनराथाश्लोकमात्रादि तत्पुनः । १।३०। काव्यालंकार

४- मुक्तकं कुलकं कोणः संघात इति तामुशः

सर्वविन्यासिरूपत्वादनुक्तः पणविस्तरः । १।१३ । काव्यादर्श

५- पूर्वापरनिरपेक्षोणापि हि येन रसचवेणा क्रियते तदेव मुक्तकम् । ३।७ ।

- ध्वन्यालोक-टीका

परवर्ती बाबायार्य ने भी अभिनवदृष्टाचार्य के मत का समर्थन करते हुए स्पष्ट रूप से मुक्तक को अनिबद्ध या मुक्त पद रूप ही माना है । 19

संस्कृत बाबायार्य द्वारा निरूपित मुक्तक के स्वरूप तथा लक्षण को दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है । एक वर्ग, मुक्तक को निरूपित तथा मुक्त पद रूप मानने वाले अग्निपुराणकार, अभिनवदृष्ट तथा उनके समर्थक अन्य परवर्ती बाबायार्य का है, जिन्होंने स्पष्टतया पूर्वापरनिरूपित अनिबद्ध रस-चर्वणाशक्ति से मुक्त स्वतंत्र पदशैली को मुक्तक की संज्ञा से अभिहित किया । वास्तव में, इस पक्ष के बाबायार्य ने मुक्तक की अंतरंग स्थिति को पहचान कर विवेचित किया है । दूसरा वर्ग, वह है जो मुक्तक के वाच्य रूप को ध्यान में रखकर उसे प्रबंध-सापेक्ष मानता है । ये विद्वान् मुक्तक के स्वतंत्र अस्तित्व की उपेक्षा करते हुए उसे प्रबंध काव्य का अंग मात्र मानते हैं । किंतु इसे प्रबंध का अंग मानना उचित नहीं क्योंकि इसमें प्रबंध की भाँति भावों तथा विचारों की तार-तम्यता नहीं होती । इसका प्रत्येक वृत्त पूर्वापर निरूपित होता है । इस प्रकार मुक्तक स्वतंत्र रचना प्रकार है । प्रबंध काव्य में जहाँ जीवन की अनेक रूपता प्रोद्भासित होती है और सण्डकाव्य में जीवन की अनेकरूपता में से किसी एक पक्ष या घटना की विवेचना होती है, वहीं मुक्तक काव्य में मन की किसी एक अनुभूति, एक काल्पनिक भावना की व्यंजना निहित होती है । बाबायार्य मुक्त ने मुक्तक की विशेषता 'कल्पना की समाहार-शक्ति तथा भाषा की समास-शक्ति' बताई है । 19 2

मुक्तक काव्य से वाक्य ऐसी स्वच्छंद काव्य-रचना से लिया जाता है जिसमें समाविष्ट रस-स्वादन के लिए भावना को उस पद के सिवा अन्य किसी पद या वृत्त का बाध्य न होना पड़े अर्थात् अपनी अर्थाभिप्रेयक्ति में समर्थ एक पद या वृत्त ही मुक्तक है । मुक्तक के स्वरूप को हम बाबायार्य मुक्त के इस कथन से भी समझ सकते हैं 'मुक्तक में प्रबंध के समान रस की धारा नहीं रहती है जिसमें कथा प्रवर्ण की परिस्थिति में झुका हुआ पाठक निमग्न हो जाता है और

19 (क) 'अनिबद्ध मुक्तादि' - हेमचन्द्र : काव्यानुशासन, अध्याय ८ पृष्ठ ४०८

(ख) अनिबद्ध पदं पर्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम् ।

19 किसी साहित्य का इतिहास; पृ० ३२६ - विश्वनाथ : साहित्यदर्पण, परिच्छेद-६ पृ० ३१४

हृदय में एक स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। उसमें तो रस के रेशे छिंट पड़ते हैं, जिससे हृदयकलिका थोड़ी देर के लिए स्थिर उठती है। यदि प्रबंध काव्य विस्तृत बनस्थली है तो मुक्तक एक हुना हुआ गुलदस्ता है। उसमें उपरोक्त अनेक दृश्यों द्वारा संघटित पूर्ण जीवन का या उसके किसी अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि कोई रमणीय सण्ड दृश्य सहसा सामने ला दिया जाता है। 11 अतः यह निश्चित है कि मुक्तक प्रबंध की भाँति अपार गुणराशि से युक्त जीवन की समग्रता को समेटने वाली बृहद् रूपाकार रचना नहीं है। फिर भी, वह अपने सीमित रूपाकार में निज अस्तित्व की रक्षा करते हुए रसोद्रेक की शक्ति तथा चमत्कार अन्य कलात्मक काव्यजाति से युक्त है।

मुक्तक के स्वरूप विश्लेषण के प्रसंग में उसका गीत एवं प्रीति से साध्य-वैषम्य भी समझ लेना अनिवार्य है। मुक्तक में गीति की भाँति भावों का उन्मुक्त उच्छ्वसन संभव नहीं होता क्योंकि कवि जो कुछ भी व्यक्त करता है उसमें उसकी सबेष्ट बौद्धिक क्रियावाँ का आभास होता रहता है। मुक्तक काव्य में व्यक्ति भाव प्रयास-जन्य होते हैं। गीति काव्य आत्मामिर्व्यक्त है, मुक्तक काव्य कलात्मक है। इसमें गीति की भाँति न तो भावावेग की तीव्रतम अभिव्यक्ति होती है और न आत्मामिर्व्यक्ति का सहज उच्छ्वसन। मुक्तक में कवि का अन्तर व्यक्त होने के लिए रस, ईद, अलंकार जैसे उपकरणों का अवलम्ब लेता है, यथाच मुक्तक में व्यक्ति कवि के भाव कवि-कर्म (रस, ईद, अलंकार) से बाह्योद्दिष्ट होते हैं। मुक्तक में रस-नियोजना के लिए कवि को प्रयास करना पड़ता है किंतु गीति में यह तत्त्व स्वतः उपस्थित हो जाता है। मुक्तक में इन्द्र-विधान के लिए एक मात्रा का ध्यान रखा जाता है जबकि गीति में ईद का बंधन अनिवार्य नहीं होता। मुक्तक में अनुस्यूत कवि की यही बौद्धिक भावामिर्व्यक्ति गीति से वैषम्य उत्पन्न करती है। दोनों में भाव एवं विचार की ही व्यंजना होती है किंतु उसे अभिव्यक्ति करने का ढंग अवश्य भिन्न होता है। अतः यह स्पष्ट है कि गीतकाव्य भावप्रधान है, मुक्तक काव्य कला-प्रधान।

बाहुनिक युग में मुक्तक काव्य का रीतिकाठीन उत्कर्ष-नम्य रूप स्वीकृत होने लगा था। द्वितीय युग में साहित्य ने जो नई क़दम उठाए

मुक्तक काव्य दब सा गया। मारतेन्दु युग में मुक्तक की रचना समग्र रूप से हुई है मले ही उसमें रीतिकाष्ठ की भाँति चमत्कार और नूतनता न ही, किंतु द्विवेदी युग में जाकर इस रचना प्रणाली का सर्वथा द्रांस हुआ है। इसके लिए द्विवेदी युग में सही ढंग की समृद्धि, हायावाद का बीजारीपण तथा कवियों का बीबी प्रीति काव्य की ओर उन्मुख होना वादि ही उपरदायी है। प्रसाद और निराठा की समीपस्थी काव्यप्रतिभा के प्रतिफलनस्वरूप उनके काव्य में मुक्तक विधा भी मिलती है। इन कवियों ने अपने काव्य-रचना का प्रारंभ मुक्तकों से ही किया है। मले ही जागे चकर राग-विराग की अभिव्यक्ति के लिए उन्होंने प्रीति-विधा को चयन किया। बाळोच्य कवियों के काव्य में उपलब्ध मुक्तक रचनाएँ परम्परागत रूप में ही मिलती हैं। इसका कारण यह है कि इनकी प्रवृत्ति मुक्तक और प्रबंध रचना की न होकर मूलतः बीबी और बीठा साहित्य के प्रीति-काव्य के विधान में अधिक संलग्न हुई।

बाळोच्य कवियों के युग में काव्य साहित्य में वस्तु प्रधान तथा वात्मप्रधान मुक्तकों की रचना हुई। वस्तु-प्रधान मुक्तकों के दो प्रकार मिलते हैं एक वर्णनात्मक, जिनमें प्रकृति, उत्प्रेष, दृश्य आदि की प्रधानता है; दूसरी कथात्मक, जो किसी घटना, कथा आदि को लेकर लिखे गए हैं। समय की आवश्यकता तथा युगान्तर ने कथात्मक मुक्तकों को प्रभुत्व करने का अवकाश वर्णनात्मक मुक्तकों की अपेक्षा कम दिया। उस युग में वात्मप्रधान मुक्तकों के भी दो प्रकार उपलब्ध होते हैं। प्रथम भाव-प्रधान मुक्तक, जिनमें देवी-देवताओं की वन्दना और उनके प्रति भक्तों का वात्मनिवेदन भाव, देश एवं राष्ट्र आदि के उद्धार की कामना आदि मिलती है। द्वितीय चिंतन प्रधान मुक्तक, जो उपदेशात्मक एवं विचार प्रधान है। वात्मप्रधान मुक्तकों के द्वितीय प्रकार का समृद्ध वर्णन इनके काव्य में मिलता है।

प्रसाद और निराठा के मुक्तक-काव्य की विविध शैलियाँ :

प्रसाद और निराठा के काव्य में उपलब्ध मुक्तकों को शिल्प की दृष्टि से दो प्रमुख वर्गों में विभाजित किया जा सकता है -

- (१) परम्परावर्ती-शैली में रचित प्रसन्न मुक्तक
- (२) नूतन शैली में विरचित मुक्तक

(१) परम्परासूचीकृत शैली में रचित प्रसाद और निराला के सुक्तकों में ^{रीतिसुक्त} कवियों के कलात्मक वेग एवं मारतेन्दुशैली कवियों के ब्रज भाषा में रचित सुक्तकों का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है। प्रसाद और निराला में प्रसाद ने ही अधिकता से इस शैली को अपनाया है। अपवाद-स्वरूप निराला के काव्य में भी इस कौटि की रचनाएं मिल जाती हैं। किंतु प्रसाद के काव्य में परम्परागत दोहा, कवित्र, सवैया आदि में रचित सुक्तक अधिक मिलते हैं और उनमें तदनु रूप रसावृत्ति भी होती है। रीतिसुक्त कवियों की चमत्कारमयी अभिव्यंजना शैली से प्रभावित प्रसाद जी की निम्न पंक्तियां सुक्तक-परम्परा का अनुमोदन करती हैं, यथा -

सोधि सरौज की माल चारु अंग भरि अंग है बरसौहैं,
गोल-कपोलन पै अरुनाई अमन्द हटा सुलकी सरसौहैं,
वीरघ कंज से लौकन माते रसीले उनीदे कछुक छजौहैं,
हूत बान धरे सरसान चढ़ी रहै काम कमान सी मोहैं । ११

यहां रीति कालीन कवियों के समान ही नल-शिक्ष वर्णन मिलता है। भाषा भी ब्रज-भाषा है और शब्दावली - बरसौहैं, अरुनाई, सरसौहैं, रसीले, उनीदे, छजौहैं, मोहैं आदि रीतिकालीन सुक्तकों के समान हैं। प्रसाद जी का निम्नलिखित छन्द जो उक्तिवक्रता से युक्त है उन्हें पूर्ववर्ती सुक्तक कवियों की कौटि में सींचे जाता है, -

केन कहत हिये, केन न परत तुम,
केन 'प्रसाद' क्यों कहत जनबानि के ।
पंच नहीं जानौं, हाँ विपंची ब्रूक देलाँकिन,
राग है वक्त सुनी छीबो पक्षिवानि के ॥ १२

केन और केन की स्थिति स्पष्ट करते हुए पंच और विपंची शब्दों का विन्यास कवि की वाक्-चातुरी का परिचायक है। उलंकार द्वारा कथन में चमत्कार उत्पन्न करने की प्राचीन शैली का प्रयोग भी दृष्टव्य है -

११ प्रसाद : चित्राधार (उर्वशी) पृ० २ ।

१२ ,, ,, (मकरन्दविन्दु) पृ० २०६ ।

जावत हो अन्तर में अन्तर रहत तऊ

अमर निरन्तर हो अन्तर जानिके । 11

यहाँ पर प्रयुक्त यमक उल्लंकार का विधान रीतिकालीन कवियों के अनुरूप है । रीतिमुक्त कवियों की इस कविता, जैसा शैली के अतिरिक्त प्रसाद जो ने रीतिबद्ध कवि बिहारी की शैली का भी अनुकरण अनुभाव-चित्रण के प्रसंग में किया है -

झुर मझुर हुनि सुनत बिहाल होत

बँचल हुरंग मन चौकड़ी बिसारी क्यों ?

- - - - -

देहत हो ताहि पहिचानी तो परत, कहाँ,

बरबस हो लागत 'प्रसाद' वह प्यारी क्यों ? 12

कवि ने उक्त की स्थिति उसकी क्रिया-प्रतिक्रिया का चित्रण वर्तमान शैली से भिन्न पूर्ववर्ती कवियों के ढंग पर किया है । इसकी दूसरी विशेषता सम्पूर्ण भावों का सार अंतिम दो पंक्तियों में व्यक्त कर देना भी है । अंत में अपना नाम लेकर कथन को समाप्त करना जादि परम्परागत शैली का ही अनुकरण है । प्रसाद ने बिहारी की गूढ़-शैली के अतिरिक्त रहीम की सीधी-साधी नीति-कथन की छाने शैली भी अपनायी है, यथा -

सुमन न हवाँ कठिनकर, कासों कहियो नाय

इनको सौरभ झर ते, पास पाय कुम्हिलाय ॥ 13

मध्यकालीन रीति कवियों के अतिरिक्त प्रसाद पर भक्त-कवियों का प्रभाव भी परिलक्षित होता है । झर के उपालम्भ नीति की ही तरह प्रसाद की 'मई डीठ फिरँ चढ बँचल-सी, यह रीति नहीं इनकी है नई', 14 रचना है । इस नीति की भावव्यक्तता झर की ही है, किन्तु शैली रीतिकालीन कवियों के समान है, इस सुक्तक में स्पष्ट, अनुप्रास विशेषांकित का चमत्कार पूर्वकालीन

11 प्रसाद : चित्राचार (मकरन्द बिन्दु) पृ० १७८

12 " : " " " पृ० १७६

13 " : " (उबड़ी) पृ० ४

14 " : " " " पृ० १८३

पद्धति के अनुरूप ही मिलता है ।

निराळा के काव्य में परम्परागत मुक्तकों का विधान नहीं मिलता । यत्र-तत्र पदशैली तथा उपदेशात्मक शैली में रचित कुछ मुक्तक मिल जाते हैं किन्तु उनमें परम्परागत शैली का वकारणः अनुमीदन नहीं मिलता, यथा -

हरि का मन से गुण-मान करो
तुम और गुमान करो, न करो
स्वर गंगा का जल पान करो
तुम अन्य विधान करो न करो । 11

इसको हम कबीर के भक्तिपरक उपदेशात्मक शैली का अनुकरण कह सकते हैं इसके अतिरिक्त मुक्तक की पदशैली भी निराळा के काव्य में उपलब्ध है -

सोठों दुर्गों के द्वय-द्वार ।
मृत्यु-जीवन ज्ञान-तम को
करण, कारण-पार
उपर देखीने, सुपर तर तुम्हीं देखी-सार,
मोह में थे हृष्ट, का परितुष्ट बारीबार । 12

निराळा के इस पद की दूसरी-तीसरी पंक्ति को थोड़ा परिवर्तन कर निम्नलिखित ढंग से रखा जाय तो वह परवर्ती पद शैली का स्पष्ट अनुकरण प्रतीत होगी -

सोठों दुर्गों के द्वय-द्वार । (हृष्टक)
मृत्यु-जीवन ज्ञान-तम को करण, कारण-पार
उपर देखीने, सुपर तर तुम्हीं देखी-सार,
मोह में थे हृष्ट, का परितुष्ट बारीबार ॥

इस प्रकार प्रसाद और निराळा के मुक्तक रचना पर मध्यकाळीन भक्त कवि झर, तुलसी, कबीर आदि तथा रीतिकाळीन रीतिमुक्त और रीतिबद्ध कवियों की शैली का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है, प्रसाद ने निराळा की

11 निराळा : वक्ता नीत सं० ४४

12 ,, : नीतिका ,, ४२

अपेक्षा परम्परागत मुक्तकों की रचना अधिक की है। कारण, प्रसाद ने प्रब भाषा से काव्य रचना प्रारम्भ की है और निराला ने अपने काव्य का श्रीगणेश रुढ़िवादी रचनाशैली के विद्रोह से किया है। जिससे काव्य के समस्त रूपों को प्रस्तुत करने वाले ये दोनों कवि कहीं-कहीं पर मिल जाते हैं।

(2) ब्रतन शैली में विरचित मुक्तक-शिल्प के अन्तर्गत आलीख्य कवियों के उन समस्त मुक्तकों को परिगणित किया जा सकता है, जो मुक्तक की प्राचीन शैली में रचित होने पर भी उनकी मौलिकता से सम्पन्न हैं। काव्यारंभ में रचित मुक्तकों में तो इन्होंने परम्परागत शैली का अनुकरण किया है किन्तु आगे चलकर ये कवि मुक्तक विधान में अपने 'स्वत्व' को नहीं छुल सके और अपनी स्वच्छन्द-प्रवृत्ति के अनुसार उसे ब्रतन ढंग से प्रस्तुत किया है। इनके ब्रतन शिल्प में रचित मुक्तकों के दो प्रमुख रूप मिलते हैं। (क) हतिवृत्तात्मक शैली (ख) प्रती-तात्मक शैली।

(क) प्रसाद जी ने द्विवेदीशुक्लीन शुष्क और नीरस हतिवृत्त-प्रधान शैली का भी अनुकरण किया है। कारण, द्विवेदी जी के समय में ही प्रसाद की काव्य-साधना का आरंभ होना है। इस शैली का उत्कृष्ट उदाहरण निम्नलिखित है जिसमें हतिवृत्तात्मक शैली की स्पष्ट झलक मिलती है -

ये मानसिक विप्लव प्रमो जाँ हो रहे दिनरात हैं
 बु-विचार-झूँटों के कठिन कैसे छुटिल बाधात हैं
 है नाथ, मेरे सारथी बन जाव मानस-सुद में
 फिर तो ठहरने से बँकी एक भी न विरुद्ध मैं । ११

इसका शब्द-विन्यास तथा छंद-ब्यय भी द्विवेदीशुक्लीन प्रमुख कवि मैथिलीशरण गुप्त के समान है। हरिणीतिका छंद में रचित यह मुक्तक मजि-परक है। इसके अतिरिक्त प्रकृतिवर्णन और उसके क्रिया-कलापों का साफ-सुथरा हतिवृत्तवर्णन भी प्रसाद जी ने किया है, यथा -

सुन्दर प्राची, विमल ऊँचा है सुत जाने को है
 घुण्डिमा की रात्रि का सशि अस्त अब होने को है

तारका का निकर अपनी कान्ति सब रौने को है

म्बणी-जल से बरुण भी वाकाश-पर घौने को है ॥ ११

इस वर्णनात्मक शैली में कवि निराळा के रौला हृन्द में रचित कुछ मुक्तकों को लिया जा सकता है, जैसे 'बाबायें झुल के प्रति', 'प्रसाद जी के प्रति' आदि । निराळा ने द्विवेदी युग की हतिवृत्त-मुक्तक शैली को उसके यथावत रूप में न ग्रहण कर कुछ परिवर्तन तथा परिवर्द्धन के साथ प्रस्तुत किया है -

अमानिशा थी समाधीका के अम्बर पर

उदित हुए जब तुम हिन्दी के दिव्य कलावर ॥ १२

निराळा के मौलिक शिल्पविधान से उद्भूत उनके इस मुक्तक को हम द्विवेदीयुगीन शिल्प से प्रभावित मान सकते हैं । किन्तु अमिर्व्यंजना शैली में नहीं लहर लाने वाले ये बालोच्छ कवि मुक्तक-शिल्प में भी नूतन प्रयोग करने में नहीं डूबे ।

(स) आधुनिक साहित्य की विकासी-मुक्त प्रवृत्ति ने प्रसाद और निराळा को द्विवेदीयुगीन झुल्ल तथा नीरस मुक्तक शैली को झोंढ़कर शायवादा की सरस, लालाणिक, मूर्त-अमूर्तमयी प्रतीकात्मक शैली से युक्त प्रगीत रचना की और उन्मुख किया । इस कोटि के मुक्तकों में प्रगीत का बारम्भिक रूप मिलता है जिससे उन्हें मुक्तक और प्रगीत के मध्य श्रृंखला स्थापित करने वाली कहा जा सकता है । प्रसाद जी की ब्रजभाषा की रचना 'वहाँ नवल नीरद नवनीर नीर निधि सों मरि' ॥३॥ में भावों की चित्रात्मकता तथा अमिर्व्यंजना शैली का नूतन रूप दृष्टव्य है । इसमें काव्य शैली के विकास का स्पष्ट आभास होता है । इसके अतिरिक्त प्रसाद जी के 'चित्रावार' में संकलित 'शारदीय शोभा', उषान-लता, प्रभात, कुसुम, नीरद, संख्यातारा, शरदपूणिमा, चन्द्रोदय, हन्त्रप्रवृत्त आदि में भी प्रमुक्त अप्रमुक्त-योजना, ध्वन्याय-व्यंजना आदि प्रगीत-काव्य की भाँति है ।

प्रसाद जी के 'करना' काव्य में भी अधिकतर रचनाएँ ऐसी उपलब्ध हैं, जिन्हें न तो विमुक्त मुक्तक ही कहा जा सकता है और न विमुक्त प्रगीत

॥१॥ प्रसाद : काननकुसुम (महाक्रीड़ा) पृ० ६

॥२॥ निराळा : अणिमा (बाबायें झुल्ल के प्रति) पृ० १७

॥३॥ प्रसाद : चित्रावार (नीरद) पृ० १५७-५८

ही । जाराध्य के प्रति प्रेम और मक्ति के प्राकट्य का यह नूतन ढंग किसी प्रसृत काव्य-शैली का परिचायक नहीं कहा जा सकता जैसे -

हृदय में छिप रहे इस डर से,
उसकी भी तो छिपा लिया था, नहीं प्रेम रस बरसे ॥

- - - - -
पर कैसे अक्षर छटा लेकर जाये तुम प्यारे ।
हृदय हुआ अधिकृत अब तुमसे, तुम बीते हम हारे ॥ ११

पदशैली में रक्ति प्रीति-शिल्प के गुणों से युक्त उपर्युक्त मुक्तक प्रसाद की नवीन्मेषशालिनी कला का बोधक है । प्रस्तुत मुक्तक खड़ी बोली भाषा के बड़े-विकसित रूप में रक्ति होने पर भी प्राचीन मुक्तकों की भाँति प्रभावजन्य है वैसे इस गीत का महत्व हायावाद के बहणादय की दृष्टि से अधिक है ।

प्रसाद के इन नूतन शिल्प उपकरणों से सुसज्जित मुक्तकों की प्रसृत विशेषता उनका बाह्यान्तरिक जयाँत व्यक्तिगत अनुभूतिमूलक होना है । इनमें कवि के वैयक्तिक दृष्टिकोण की महत्ता होने से प्राचीन से कुछ भिन्नता आ गई है । इस कोटि के मुक्तकों में इन कवियों ने सीतात्मकता पर विशेष बल न देकर मावात्मकता और अनुभूतिमूलकता की सहज अभिव्यक्ति का अधिक ध्यान रखा है । साथ ही वैयक्तिक भावना की स्पष्ट अभिव्यक्ति भी इनके प्रीतिमूलक मुक्तकों में मिलती है -

उज्ज्वल नाथा कैसे गाऊँ मधुर चाँदनी रातों की ।
बरी सिलसिलाकर हंसते होने वाली उन बातों की ।
मिला कहाँ वह छत जिसका मैं स्वप्न देखकर जाग गया ?
बाँझिन में बाते-बाते सुनक्या कर जो माग गया ।

- - - - -
सुनकर क्या तुम मला कराने-मेरी मोठी वात्मक्या ?
कभी समय भी नहीं - यकी सोई है मेरी माँन ज्यवा । ॥ १२

११ प्रसाद : करना (विन्दु) पृ० ६३

१२ ,, : छबर पृ० ५-६

हस्तका रूप प्राचीन मुक्तकों से मिलता है, किंतु उनमें हृन्द और मात्रा का बन्धन होने से व्यक्तिकता को इस प्रकार की प्रकृति नहीं मिल पाई जैसी प्रसाद के मुक्तकों में मिलती है। प्राचीन पादय मुक्तक व्यक्ति और सवैया के बन्धन में तथा गेय मुक्तक संगीत के स्वर और ताल में इस भाँति बँधे रहे कि उनमें व्यक्तिगत भाव उभर नहीं पाए।

वृत्त शैली में विरचित मुक्तकों की एक प्रमुख विशेषता यह भी है कि टेक (स्थायी) के बाद जाने वाली पंक्तियाँ प्राचीन मुक्तकों की शैली से भिन्न होती हैं। इनके मुक्तकों में प्रथम पंक्ति की समानता पर अन्त्यानुप्रास नहीं होता और न तो मात्रासन्ध ही। प्रसाद का निम्नलिखित गीत इसका उदाहरण है।

मधुप कब एक कली का है
पाया जिसमें प्रेम रस सौरभ और सुहाग
वैसुध ही उस कली से मिलता भर जदुराग
बिहारी कुँव गली का है । ११

अतः इस गीत मुक्तक में प्रथम और चतुर्थ पंक्तियों की मात्रा, छय, तुक आदि एक ही है और तीसरी, बाँधी पंक्तियों का सम्पूर्ण कलात्मक रूप उस से भिन्न है। इन दोनों पंक्तियों का मात्रा, छय तथा अन्त्यानुप्रास आदि अपना एक है और प्रथम (टेक) पंक्ति से सवैया अलग है। मुक्तक में प्राप्त ऐसे प्रयोग इन कवियों द्वारा बनाया ही न होकर, भावामिष्यन्ता की उत्कर्षभय काने के हेतु मिलते हैं। एक ही पद में विषयमात्रिक प्रक्रिया कहीं कहीं मीरा आदि के पदों में मिल जाती है, किंतु वहाँ पर ऐसे प्रयोग कवि के कला-चातुर्य के परिचायक न होकर बनाया ही जाने वाली झूठ या टुटिमात्र है जैसा मीरा के "म्हारी छव ज्युँ जानी र्युँ छीजी बी" १२ पद में स्थाई और अन्तरा में विषयमात्रिक प्रयोग मिलता है। गीत मुक्तक की यह बाधुनिक कला महाकवि निराला के काव्य में भी मिलती है। मुक्तक रचना की यह शैली आठवीं कवियों की अपनी उपज है यथा -

११ प्रसाद : प्रसाद संगीत (चन्द्रदत्त) पृ० ११५

१२ मीरापदावली : पं० परशुराम चतुर्वेदी पृ० ११२

छोड़ दो जीवन यों न मलों ।
 बैठ अकड़ उसके पय से तुम
 रूप पर यों न चलों ।
 वह भी तुम ऐसा ही सुन्दर,
 अपने हृत्-पय का प्रवाह सर,
 तुम भी अपनी ही डालों पर
 फूलों और फलों । ११

प्रस्तुत गीत की प्रथम पंक्ति, जो एक रूप में है, अन्य पंक्तियाँ
 से मात्रा और अन्त्यानुप्रास की दृष्टि से भिन्न है । तदनन्तर चौथी, पाँचवीं
 और छठी पंक्तियाँ जो अन्तरा रूप में हैं उनका अन्त्यानुप्रास समान है और फिर
 अन्तरा की अन्तिम पंक्ति से और स्याई की पंक्ति से साम्य बिठाने के लिए कवि
 ने उसमें भी अन्त्यक्रम का निर्वाह किया है । यह कवि की मौलिक उद्भावना है ।
 इसी तरह की नूतन शैली निम्नलिखित गीत में भी मिलती है --

सौचती अपलक बाप सड़ी
 खिड़ी हुई वह विरह-वृत्त की
 कोमल कुन्द-कली ।
 नयन नगन, नवनील गगन में
 छीन हो रहे थे निज धन में,
 यह कैवल जीवन के वन में
 छाया एक पड़ी । १२

वर्णनात्मक शैली में विरचित महाकवि निराला की कुछ रच-
 नाएँ ऐसी भी उपलब्ध होती हैं, जो मात्रा और वर्णन की तुला पर प्रगति और
 सुक्तक की निश्चित सीमा में बाध नहीं हो पातीं जैसे -

हिन्दी के जीवन है, दूर गगन के दूतवार
 ज्योतिर्मय तारा-से उतरे तुम पृथ्वी पर ;

११ निराला : नीतिका गीत सं० १०

१२ ,, : ,, ,, सं० ४

वन्द्यकार कारा यह, वन्दो हुर मुनितवन

मरने की प्रकाश करने की कामन केन । 11

रोठा हृन् (२४ मात्रावाँ) में वाक्य वर्णनात्मक शैली में रचित निराठा की इस रचना को किसी एक काव्य-कोटि में बाँध सकना मुश्किल है ।

फिर भी, इसे प्रतीतात्मक मुक्तक के नाम से वर्णित किया जा सकता है । उनका निम्नलिखित गीत भी मुक्तक की विधा में ब्रुतन प्रयोग है -

कठिन श्रुतता बवा-बवाकर

माता हूँ बसीत के गान,

सुन सुन पर उस बसीत का

क्या ऐसा ही होना ध्यान ? 12

इस सम्पूर्ण छंद की, वन्द्यानुप्रास का निर्वाह होने पर भी भावामिर्व्यक्ता की प्रधानता के कारण विद्वद मुक्तक की कोटि नहीं प्रदान की जा सकती और न ही प्रस्तुत करने की शैली के आधार पर विद्वद प्रगीत ही कहा जा सकता है । द्विविधा की स्त्री ही छमि पर निराठा ने और भी रचनाएँ प्रस्तुत की हैं ।

प्राचीन मुक्तकों की नव-सिद्ध वर्णन प्रणाली भी बाहुनिक कवियों द्वारा प्रतीतात्मक शैली के आधार पर वर्णित होने लगी थी -

ये बंकिम पु, सुन सुनित सुनत धने

नील नलिन से नेत्र चपल मद से मरे,

वरुण राम रंजित कोमल स्निग्ध सण्ड है-

सुन्दर नाँव कपोल, सुंदर नाचा की । 13

यहाँ पर प्रसाद जी ने नारी सौन्दर्य का जो शरीरी चित्रण किया है वह रीति काठीन नव-सिद्ध वर्णन प्रणाली से प्रेरित है । किन्तु उसे वर्णिव्यक्ति करने की शैली प्रगीत काव्य की शैली के बहुत दूर है । इसमें समाधिष्ट

11 निराठा : वर्णना पृ० १८

12 ,, : परिमल पृ० १८

13 प्रसाद : मरना (कप) पृ० २२

वप्रभुत-योजना काव्यनिरुद्ध, प्रतीकात्मकत्व, शब्द-विन्यास तथा संश्लिष्ट वर्णन-योजना आदि प्रगीत काव्य की भावी मुक्त हैं ।

इस प्रकार प्रसाद और निराळा ने मुक्तक काव्य की परम्परा-विहित प्राचीन परिपाटी को झटुंकर प्रगीत काव्य की व्याधुनिक नवीन रचना प्रणाली के परिप्रेक्ष्य में मुक्तक रचनाओं को प्रस्तुत किया है । शायदाद की वृत्तन अभिव्यक्ति प्रणाली के प्रभावित हुए बिना मुक्तक काव्य का विधान भी व्याधुनिक काल में संभव नहीं हो सका ।

बाँझ :

प्रसाद जी के बाँझ काव्य की चरम उपलब्धि काव्य की सग्न विधाओं पर बराबर उतरना है । महान् कवि की इस महान् कृति के रूप को निश्चित कर सकना सुरुवर कार्य है । कारण, इस रचना को काव्य की किस विधा के परिप्रेक्ष्य में परखा जाता है—उसी में यह सफा उतरती है । प्रसाद जी की प्रगीत-शिल्प है मुक्त यह रचना मुक्तक-शिल्प की क्यौटी पर भी कही जा सकती है । 'बाँझ' में पूर्वापर निरपेक्षा तथा रसवर्णना सक्ति का पूर्ण योग मिलता है ।¹¹ इसका प्रत्येक शब्द भावामिव्यक्ति में सदायस है और अपने में पूर्ण है । 'बाँझ' अनेक शब्दों का संश्लिष्ट रूप है । इसलिए इसके मुक्तक रूप में ताणिक मूल को स्थान मिल जाता है किन्तु संस्कृत काव्यशास्त्र में परिगणित संयुक्त मुक्तक के प्रमेयों¹² के अध्ययन के परभाव उसे पूर्ण रूप से मुक्तक विधा के अन्तर्गत स्वीकार किया जा सकता है ।

'बाँझ' मुक्तक है । पर रसवृत्ता का बाधाधर छिड़ हुए है । इसके शब्दों में तात्पर्य है । नीरा या झर के शब्दों का कोई संश्लिष्ट रूप उठा है तो उनमें मुक्तक का बार्णव तो बाँझा, पर हर शब्द बल-बल बिहारा लीना 'बाँझ' की यह अपनी विशेषता है कि उसका हर शब्द मुक्तक है । उनमें मुक्तक

¹¹ व्याख्यात्मक टोका, सुवीय उपांत पृ० ७५४

¹² वही पृ० ७५५ तथा काव्य नीमांशः; राजकीतर नवय व्याख्यान पृ० १२३

की पूर्णता और हमन मिली । यह वह मोतियों का हार है जिसमें हर मोती बलग बलग भी है और एक मात्रा की हैकाने रूप में भी ।^१ ११ वतस्य प्रसाद का 'बाँझ' ऐसे विशिष्ट कौटि का काव्य है जिसमें प्रीति की वात्सा-मिष्यक्ति तथा मुक्तक की वस्तुगत विवेचना एक साथ छलम है । बाँझ का प्रत्येक हंस मावाभिव्यक्ति में सदासु होने पर भी स्मृता की लड़ी में पिराया हुआ है । इस प्रकार बाँझ में अभिव्यक्त विचारों में एक तारतम्य परिलक्षित होता है क्योंकि सभी भावनार एक निश्चित स्थल पर केन्द्रीभूत हैं । फिर भी, इसके हन्नों को यदि बलग-बलग करके देखा जाय तो इनमें मुक्तक का सफ़ल रूप मिला और यही मुक्तकों का समन्वीकरण बाँझ में वस्तुतः सौन्दर्य की सृष्टि करता है ।

बाँझ की विशिष्टता इस तथ्य पर निर्भर करती है कि कवि का अन्तर रोदन करते हुए भी बुद्धि के एक नैसर्गिक ठोक में पहुँचा देता है जहाँ व्यष्टि की परिधीमा से निकलकर हम समष्टि के व्यापक क्षेत्र में विचारण करने लगते हैं । इस मुक्तक काव्य के रचयिता को महान् कलाकार ही कहना उचित है क्योंकि जहाँ वह काव्य का बारम्बार एक बियाँनी के रूप में करता है वहीं उसका वंश दार्शनिक के रूप में । और इस पर भी समस्त काव्य में मावाभिजिह्वनता नहीं मिलती । समस्त भावों का संकुम्भन एक ही ध्रुव में बड़े कौशल से किया गया है ।

बाँझ का कलापदा भी समृद्ध है । चमत्कारिक वाग्वर्णिमा, बहुरी कल्पना, भावों की मृदुलता, चित्रात्मकता तथा रसोद्रेक की साम्प्रदायिक प्रभुता काव्य, कवि की बहुपक्ष काव्य-कला की शक्ति है । मुक्तक काव्य के रचयिता का कौशल्य सद्बुद्ध के मध्य अपनी उज्ज्वल, उदात्त, जीवन्ती, एवं वर्तमान भावनाओं को यथावत् रूप में प्रस्तुत कर रसोद्रेक की सृष्टि करना है । इस कथन के बावज़ार पर बाँझ के प्रत्येक हंस की परत करने से उसके मुक्तक रूप में सन्देह के लिए स्थान ही नहीं रह जाता । इसका प्रत्येक हंस अपने आप में पूर्ण एवं स्वतंत्र है जो उसे मुक्तत्व प्रदान करता है ।

प्रायः विद्वान् 'बाँझ' के मुक्तत्व में सन्देह करते हैं । किन्तु मुक्तक काव्य के अनिवार्य लक्षणों को बाँझ में प्राप्त करना कठिन नहीं । उसका प्रथम गुण अविचार निरपेक्षावा है जो बाँझ के प्रत्येक हंस में उपलब्ध है । उसका प्रत्येक हंस अपने आप में पूर्ण है एक हंस में व्यक्ति मावाभिव्यक्ति को समझने के लिए दूसरे हंस का अवलम्ब नहीं ग्रहण करना पड़ता । दूसरे मुक्तक काव्य में १- प्रसाद प्रतिभा : सं० इन्द्रनाथ मदान लेख (बाँझ) पृ० ४१ ।

वस्तुगत वर्णन ही सर्वोपरि है जो वाङ्मय में सहज ही प्राप्य है। 'वाङ्मय' ऐसा भावात्मक काव्य है जो वस्तुवर्णन की उपेक्षा नहीं करता। इसका प्रतीक विधान रूपकत्व की सुरक्षित रहता है। जड़ता में चेतना का आरोप, छायात्मिक व्यंजना आदि उसके वस्तुपरक होने के अन्यतम उदाहरण हैं। तीसरी, मुक्तक काव्य के लिए अनिवार्य रसवर्षणा शक्ति का भी वाङ्मय में जमाव नहीं है। मुक्तक का यह छटाण प्रसाद जो के तटस्थ दृष्टिकोण के वस्तुगत ही सिद्ध हुआ। कवि के मस्तिष्क में कौनो बाड़ी वह पीड़ा जो हृदिन में वाङ्मय बनकर बायी है सब को अपने साथ रुठा देती है। उस दुःख से जिस कटाण रस की निष्पत्ति होती है उसमें समस्त सङ्कट घराबीर हो उठते हैं। मुक्तक की अंतिम विशेषता भावों को कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करना है। वहाँ भाव गीण और वर्णन प्रधान होता है। वाङ्मय में भावों को कलात्मक ढंग से व्यक्त करने में कवि को अद्वितीय सफलता मिली है। भाव गीण तो नहीं प्रधान ही है, किन्तु वर्णनात्मकता को भी स्थान मिला है। फिर भी, वाङ्मय भाव-प्रधान काव्य माना जाता है, वर्णन-प्रधान नहीं। अतएव, इस तथ्य के आधार पर वाङ्मय के मुक्तकत्व में थोड़ा सन्देह अवश्य होता है, परन्तु उसमें उपलब्ध मुक्तक के अन्य छटाणों को देखते हुए यह प्रमेय कहा जा सकता है। क्योंकि वाङ्मय में भावना और बौद्धिक चेतना का मणि-काँचन योग मिलता है। अतः वाङ्मय एक मुक्तक काव्य है, इसमें सन्देह नहीं।

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि प्रसाद और निराशा के काव्य में प्राचीन मुक्तक-शैली की एक फाटक मात्र मिल जाती है। कारण, इन कवियों ने काव्य के क्षेत्र में सड़ी बोली की प्रतिष्ठा का जो उपक्रम किया उससे मुक्तक काव्य प्रणाली का मार्ग अवरुद्ध हो गया। यद्यपि सड़ी बोली में भी मुक्तकों की रचना हुई, फिर भी सड़ी बोली में प्रणीत काव्य की प्रतिष्ठा होने से, इसकी वृत्तिविधि एकदम समाप्त प्रायः तो नहीं हुई किन्तु अवरुद्ध अवश्य हो गई। सड़ी बोली में रचा गया मुक्तक काव्य नूतन प्रयोगों से परिपूर्ण है। ऐसे मुक्तकों में इन कवियों की नूतन उपलब्धियाँ और मौलिकताएँ के सहज पत्तन होती हैं। प्रसाद के त्रय भाषा में रचित मुक्तक दोहा, कवित्त, लैया आदि ईदों में मिलते हैं। उनके सड़ी बोली में रचित मुक्तक कुछ तो परम्परागत सम-विषय एवं मात्रिक-वर्णिक छन्दों में मिलते हैं। और कुछ पारम्पर्य प्रणीत शैली तथा

उई, काला बादि से प्रभावित हन्दाँ में मिलते हैं । निराळा के मुक्तक लड़ी बाँठी में रचित वरुणिकल्पान्त्रिक हन्दाँ में प्राप्त होने के साथ ही साथ हन्दाँ के बन्धन से विनिर्मुक्त वतुकांत तथा मुक्त हँद में भी मिलते हैं । निराळा अन्त्यानुप्रासबद्ध प्रयोगों को त्यागकर वतुकांत हँद प्रणाठी को लेकर काव्य-दीन में जाने बड़े । इस प्रकार उनके काव्य में प्राप्त मुक्तकों का स्वरूप परवर्ती कवियों से भिन्न रूप में मिलता है । मुक्तक-शिल्प-विधान में प्रसाद और निराळा पारधात्य प्रीत-शेही और उई की वहर, नकुल, रुबाई बादि के प्रयोग में समानता रखते हैं । दोनों कवियों के काव्य में वप्रस्तुत-योजना, मुक्त-विधान, प्रतीक योजना तथा साम्य और वैषम्य झलक समत्कारिक बलकार बादि परम्परागत तथा नूतन ढंग से भी प्रस्तुत किए गए हैं । किंतु इनके द्वारा रचित मुक्तकों में जहाँ नूतनता का प्रादुर्भाव हुआ है वहाँ विशेष नीलिकता नहीं मिलती क्योंकि इनकी दृष्टि शब्दार्थ के सम-त्कार पर न जाकर भावामिव्यक्ति पर ही अधिक टिकी रही है । इनके काव्य में मुक्तक की रससिक्तता तथा जीवन-पथ के अनेकानेक मार्मिक एवं महत्वपूर्ण तथ्यों के उद्घाटन की पूर्ण क्षमता निहित है । दोनों कवियों की मुक्तक रचनाएँ उनकी वप्रतिन काव्य प्रतिभा की प्रतीक है, यह दूसरी बात है कि मुक्तक रचना के वतुल्ल इनकी प्रवृत्ति न होने से इनके काव्य में मुक्तक का समाव है । प्रसाद और निराळा ने मुक्तक काव्य के अनिवार्य शिल्प-उपकरणों से सुसज्जित, रचनाओं को प्रस्तुत किया है, जिसका विस्तृत विवेकन शिल्प-विषयक अन्य अध्यायों के अन्तर्गत यथा-स्थान किया जाएगा ।

३- प्रबंध - शिल्प

स्वरूप एवं परिभाषा : प्रबंध से अभिप्राय ऐसी काव्यात्मक रचना से है जिसमें किसी घटना अथवा कार्य की योजना क्रमिक शृंखलाबद्ध रूप में होती है और उसी से विपरीतार्थक शब्द से अभिहित भुक्तक काव्य में विशिष्ट भाव-बिंदु का वर्णन स्वतंत्र ईकार्थ के रूप में मिलता है। इस प्रकार प्रबंध में पूर्वोपरि संबंध प्रमुख होता है जो स्वतंत्र अंत विधान द्वारा संभव न होकर क्रमिक रूप से नियोजित अंतों द्वारा ही प्रस्तुत हो सकता है।

भारतीय आचार्य कुंस्क तथा पाश्चात्य विचारक अरस्तु ने प्रबंध शिल्प के विषय में जो कुछ अपना मत प्रकट किया है उसके आधार पर यह कहा जा सकता कि प्रबंध काव्य में घटना प्रसंगों की एकसूत्रता, सजीव काल्पनिकता नवोन्मेषशालिनी उद्भावना शक्ति तथा कस्तु का लौचित्य-विधान, समापन-वज्रता, तथा विच्छेद योजना बानुनांगिक फलवज्रता आदि आवश्यक है।

प्रबंध काव्य की कुछ निजी विशेषताएँ हैं जो -

प्रबंध काव्य (महाकाव्य तथा उपकाव्य) उद्देश्य प्रधान होता है। प्रबंध काव्य में व्यंजित भाव तथा विचार एकानि न होकर बहुमुखी दृष्टिकोण से युक्त होता है। इसमें काल्पनिकता तथा अंश कार्य व्यापार का अभाव होता है, और यदि ऐसे वर्णनों का समावेश भी होता है तो मूल कथा या नायक, प्रतिनायक की समृद्धि को बढ़ाने के हेतु ही होता है। इसमें व्यर्थता ही सर्वोपरि होती है या फिर आवश्यकता को भी महत्व दिया जाता है। इसमें कथा वर्णन अविविध रूप से होता है। इसकी कथा विभिन्न भावों तथा रसों की एकान्विति से युक्त होती है। इसकी शैली अलंकृत भावानुकूल हृदयार्थका से युक्त उदात्त तथा गरिमामयी होती है। इसमें अनेकानेक घटना प्रसंगों तथा दृश्यों से समन्वित पूर्ण चित्रण या फिर जीवन की अनेक रूपताओं में से किसी एक रूप या किसी महत्वपूर्ण घटना प्रकार का संप्रोपांग वर्णन होता है। भुक्तक की तुलना में यह कहीं अधिक विस्तृत तथा वृद्ध रचना प्रकार है। आचार्य कुंस्क ने प्रबंध काव्य के विषय में बताया है

कि प्रबंध काव्य में मानव-जीवन का पूर्ण दृश्य होता है। उसमें घटनाओं की सम्बद्ध श्रृंखला और स्वाभाविक क्रम से ठीक-ठीक निवारि के साथ दृश्य को स्पर्श करनेवाले - उसे नाना भावों का रसात्मक अनुभव करानेवाले - प्रयोगों का समावेश होना चाहिए। उत्सुक मात्र के निवारि से रसानुभव नहीं करा जा सकता।^१

भारतीय काव्यशास्त्र में प्रबंध काव्य के दो रूप मिलते हैं एक, महाकाव्य और दूसरा सण्ड काव्य। श्री मांति पार्श्वराय काव्यशास्त्र में भी विषय प्रधान काव्य के दो प्रकार मिलते हैं एक नमाख्यान काव्य और दूसरा नाट्यकाव्य किंतु आधुनिक हिंदी काव्य साहित्य के तत्कालीन प्रतिमानों में काव्य के स्वल्प भेद में भी अपेक्षात परिवर्तन हुए। परंपरागत काव्य साहित्य की मान्यताओं के प्रति उदासीन जालोच्य कवियों ने काव्य में विविध रचना शैली को प्रोत्साहन दिया। स्वच्छंदतावादी विचारधारा के अग्रदूत कवि प्रसाद और निराला के काव्य साहित्य में उपलब्ध प्रबन्धात्मक रचनाओं के आधार पर प्रबंध काव्य के निम्नलिखित विभाजन किये जा सकते हैं।

- १- लघु आख्यानक प्रबंध काव्य
- २- काव्यरूपक
- ३- सण्ड काव्य
- ४- महाकाव्य

(१) लघु आख्यानक प्रबंध काव्य :

यह एक से अधिक शब्दों का वह संगुम्फित काव्य प्रकार है जो वस्तुवर्णन कथात्मक प्रसंग आदि को एकसूत्रता में बाध कर कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करता है। साहित्य में इस काव्य कोटि का न्यूनाधिक प्रयोग होने के कारण प्राचीन काव्य-शास्त्रियों द्वारा इसका विवेचन नहीं किया गया। वास्तव

१- रामचन्द्र शुक्ल : जायसी ग्रंथावली (वक्रव्य) पृ० ६८।

में एक प्रबंध काव्य की स्थिति मुक्तक और प्रबंध के मध्य की है। यह पूर्वपर साम्य होने के कारण मुक्तक से भिन्न प्रबंध काव्य के अंतर्गत परिगणित किया जाता है। मुक्तक में यदि किसी कारणावशात् भाव तथा छन्द की अन्विष्टि मिलती भी है तो छन्दों की स्थिति साकल्य नहीं होती। किन्तु लघु वात्स्यानक काव्यों में छन्दों का स्वतंत्र अस्तित्व नहीं होता। छन्दों के स्थानान्तरण से भावों की सम्बद्धता तथा विषय के स्पष्टीकरण को बाधात पहुँचता है। वात्स्यानक काव्य में व्यंजित भाव एवं विचार साधक भावावेशमयी स्थिति के परिणाम मात्र न होकर कवि के गंभीर चिंतन, रागात्मक अनुभूति तथा कलात्मक प्रतिभा के प्रतिकरुण होते हैं।

लघु वात्स्यानक काव्य को प्रबंध काव्य के मुख्य विभेद सण्डकाव्य के अंतर्गत भी नहीं परिगणित किया जा सकता क्योंकि सण्डकाव्य में किसी भी घटना आदि का सम्पूर्ण चित्रण विस्तार के साथ होता है, जिस एक को की व्यंजना उसमें की जाती है वह अपने में पूर्ण होती है, इसका यह आशय नहीं कि लघु वात्स्यानक काव्य में व्यंजित विषय अपूर्ण होता है। यह अवश्य है कि इसका रूपाकार सण्डकाव्य से लघु अर्थात् संकुचित होता है जिसे जीवन के किसी एक को या घटना की विस्तृत या समग्र व्याख्या अपने सभ्य नहीं हो पाती। महाकाव्य की मध्यता और संपूर्णता का अभाव भी इसमें मिलता है। फिर भी, महाकाव्योचित शैली, गरिमा तथा उदात्तता आदि इसका गुण है। इस प्रकार लघु वात्स्यानक काव्य की स्थिति गंगा जमुना के मध्य अवस्थित संगम जैसी प्रतीत होती है। यह मुक्तक और प्रबंध अर्थात् गंगा और जमुना के मिश्रण से निर्मित वह स्वतंत्र काव्य प्रकार, अर्थात् संगम है जिसकी अपनी महत्ता है।

लघु वात्स्यानक काव्यों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि इसमें कथात्मक प्रसंगों की महत्ता विषय वस्तु की फलकी, वस्तु वर्णन की उत्कृष्टता, सुविन्यस्त भावामिव्यक्ति, संक्षिप्त रूपाकार आदि का होना अनिवार्य है। आलोच्य कवियों के काव्य-साहित्य में उपलब्ध वात्स्यानक काव्यों के आधार पर इसे अध्ययन की सुविधा के लिए कुछ भागों में बाँटा जा सकता है -

- (क) पद्यबद्ध लघु कथा
- (ख) कथा-काव्य
- (ग) वात्स्यानक गीति

(क) पद्यबद्ध लघु कथा :

किसी सत्य या नैतिक प्रतिमानों की प्रतिष्ठा के लिए दृष्टान्त रूप में प्रस्तुत किये गये संक्षिप्त कथांश या प्रसंग को पद्य-बद्ध कथा काव्य के अंतर्गत परिगणित किया जाता है। इसकी वस्तु गौण तथा अभिव्यंजना शैली सरल, सहज तथा प्रभावजन्य होती है। हमें कवि किसी एक सिद्धांतप्रद कथांश को प्रबंधात्मक शैली में प्रस्तुत करता है। त्याग, वीरता, उदारता, सहिष्णुता, जादि से युक्त ऐतिहासिक पद्यबद्ध प्रसंग ही इस काव्य की विशेषता है।^१ शुक्ल जी ने ऐसी ही रचनाओं के लिए 'कथा प्रसंगों' शब्द का प्रयोग किया है और मिश्र जी ने इस कोटि की रचनाओं को निबन्ध काव्य कहा है।^२ इस प्रकार लघु कथा काव्य प्रसंग मात्र है, विषय की समुचित व्याख्या इसमें नहीं मिलती। इसी से प्रायः यह काव्य प्रकार अपने में पूर्ण होते हुए भी अर्धबद्ध प्रतीत होता है। इसमें पाठक को संक्षिप्त कथा का आनन्द नहीं मिल पाता। अन्य नूतन काव्य-विधाओं की भाँति इस प्रबंध काव्य का प्रारंभ भी द्विवेदीयुगीन कवियों द्वारा ही हुआ है। सर्वप्रथम ठाठा भावानदीन ने 'वीर बालक' तथा 'वीर दात्राणी' काव्य की रचना की है। आगे चलकर प्रसाद जी ने भी कुछ लघु कथाओं की रचना की है।

वस्तु-विन्यास : प्रसाद जी की 'चित्राधार' में 'संजलि', 'प्रेमराज्य', 'वन मिलन', 'क्योंध्यातदार';^३ जादि की गणना इसी काव्य कोटि के अंतर्गत होती है।

ब्रजभाषा की इन समस्त रचनाओं का मूलधार ऐतिहासिक तथा पौराणिक ग्रंथ है। इसमें नायक-नायिका के जीवन के किसी महत्वपूर्ण क्षण के उद्घाटन द्वारा आदर्श तथा नैतिकता की प्रतिष्ठापना की गई है। घटना-विन्यास अत्यधिक सहज तथा स्पष्ट है। रचना की संक्षिप्तता के कारण कथा सूत्र की दृष्टिगता उत्तरती है।

ब्रजभाषा की इन रचनाओं के अतिरिक्त खड़ीबोली में रचित प्रसाद जी की चित्रकूट, भारत, कुतूहल, वीरबालक, शिल्प सौन्दर्य जादि लघुकथाएँ

१- रामचन्द्र शुक्ल : हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ५७२ ।

२- रामदत्त मिश्र : काव्य दर्पण, पृ० २५० ।

३- प्रसाद : चित्राधार, पृ० ६३, ५५, ७५ ।

भी उपलब्ध है। 'चित्रकूट' में भ्रातृ-मिलन की लघु कथा वर्णित है।^१ जिसमें माध्यम से भाई की लोहापेक्षा तथा प्रेम की महत्ता व्यक्त की गई है। प्रसाद जी ने 'अभिज्ञान शाकुन्तल' के सप्तम अंक के आधार पर 'भरत' जैसी लघुकथा की रचना सङ्कलन में वीरता का संचार करने के हेतु की है। इसमें दुष्यंत, सुभद्रा आदि को महत्त्व न देकर जव ने भारत पर साम्राज्य करनेवाले प्रमुख पात्र भारत को महत्ता दी है।^२

'दुरुहोत्र' में वर्जुन को, सारथी को श्री कृष्ण द्वारा दिये गए उपदेश की घटना प्रस्तुत की गई है।^३ यही इस काव्य की साधिकारिक कथा है। प्रागैतिक कथा के रूप में थोड़ा पीछे की कथा भी कह दी गई है। इसका वस्तु विन्यास प्रबन्धकाव्य के अनुरूप हुआ है। 'वीर बालक' लघु कथा के माध्यम से जाति और वर्ग को दृष्टि सिद्ध करते हुए राष्ट्रीयता की भावना को महत्त्व दिया गया है।^४ इसमें सिकत बालक गौरावर सिंह और फतेहसिंह की वीरता और शौर्यता को कवि ने पग-बद्ध किया है। इनके अतिरिक्त प्रसाद जी ने शिल्प सौन्दर्य और 'कृष्ण ज्योती'^५ की भी रचना की है।

'शिल्प सौन्दर्य' में कवि ने मोती मस्जिद पर लड़े ऐतिहासिक पात्र सूर्यमल के मनोभावों की चर्चा की है। 'कृष्ण ज्योती' में कृष्ण जन्म की प्रसिद्ध पौराणिक कथा का आश्रय लिया गया है। इसमें केवल कृष्ण जन्म के समय का प्राकृतिक वातावरण ही वर्णित है, जिसे कुछ आलोचक उस रचना को केवल महिम्न संक्षिप्त रचना मात्र मानते हैं किन्तु कृष्ण जन्म की कथा से संबंधित उसके कथानक को प्रबंध काव्य ही मानना अधिक समीचीन है। इस प्रकार प्रसाद जी ने ऐतिहासिक और पौराणिक कथासूत्रों को प्रबंधत्व प्रदान करने का पूरा प्रयत्न किया है। इन समस्त रचनाओं में विराट और शक्तिवान प्रसंगों का भी वर्णन हुआ है किन्तु कवि को कृष्ण और सुकौमल प्रसंगों के वर्णन में अधिकतम सफलता मिली है कारण इसके मूल में हिमी कवि की सुकौमल छायावादी भावना है। एकाध रचनाओं में रौक्षता का सन्निवेश भी

१- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० ६५-१०३ ।

२- कालिदास : अभिज्ञान शाकुन्तल ७।३३ ।

३- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० १०४-१०६ ।

४- वही, पृ० १११-११७ ।

५- वही, पृ० ११८-१२२ ।

६- वही, पृ० १०७-१२३ ।

हुआ है। इन रचनाओं में उत्कृष्ट कथाओं को प्रश्रय मिलने के पश्चात् भी प्रबन्ध काव्य की शिथिलता तथा स्पन्दहीनता दृष्टव्य है। ऐसा प्रतीत होता है कि कवि का लक्ष्य इन रचनाओं के माध्यम से संदेश प्रेषित करना मात्र है, घटना जैसा कथा को प्रस्तुत करना नहीं। फिर भी, प्रसाद की ये छः कौटि की रचनाओं द्वारा हिंदी काव्य साहित्य को समृद्ध बनाने का जो प्रयास किया है वह सराहनीय है।

शिल्प-विन्यास : प्रसाद की कुछ छंद कथां ब्रजभाषा में रचित हैं, जो वस्तु एवं शिल्प की दृष्टि से अत्यधिक साधारण कौटि की रचनाएं कही जाएंगी। इन पद्य बद्ध कथाओं में प्रसाद की काव्य-कला का अविकसित तथा अपरिपक्व रूप ही मिलता है। फिर भी, इन रचनाओं में उनकी परवर्ती काव्य-साधना का उत्कर्ष विधायक रूप मिल जाता है, शब्दों की कर्मणिमा, नवीन उपमान योजना तथा प्रकृति वर्णन का परिमार्जित रूप आदि सराहनीय हैं। लड़ीबोली में रचित इन छंद रचनाओं का कथा-विन्यास तथा शिल्प-विन्यास ब्रजभाषा की रचनाओं की अपेक्षा अधिक सुनियोजित, स्पष्ट तथा कलात्मक है। कथा की रोचकता के हेतु इसमें संवाद योजना को भी समाविष्ट किया गया है। कवि ने सरस, सरल तथा शिष्टाप्रद कथाओं को ही उपयुक्त समझकर पद्यबद्ध किया है।

इन कथा प्रबन्धों की भाषा सरस, सरल तथा प्रवाह युक्त है, साथ ही कलात्मक भी है। इन रचनाओं की भाषा सुलझी तथा स्पष्ट है। वैचित्र्यपूर्ण न होते हुए भी भाषा प्रभावोत्पादक है, जो उत्कृष्ट कवि की उत्कृष्ट कविता का आवश्यक गुण है।

प्रसाद की इन रचनाओं में कर्णकला का उत्तरोत्तर विकसित रूप मिलता है। ब्रजभाषा तथा लड़ीबोली की पूर्ववर्ती रचनाओं में प्रयुक्त कर्णकला परंपरागत है, किन्तु परवर्ती छंद कथाओं में मानवीकरण ध्वन्यर्थ व्यंजना तथा चित्रात्मकता आदि नूतन कर्णकारों का सरल समावेश हुआ है। उपमा, रूपक, संवैह व्यतिरेक, काव्यलिङ्ग आदि कर्णकारों का कलात्मक विन्यास इन रचनाओं में मिलता है। नवीन उपमान का उदाहरण 'रविकर सदृश स्नातक जंगली से चरण-संरक्षित हुआ' पंक्तियों में देता जा सकता है।

इन समस्त रचनाओं में परंपरागत छन्द-योजना के निवाह के साथ ही नूतन छन्दों का विधान भी मिलता है। चौपार, रौलों, बरवें, हरिणीतिका आदि के अतिरिक्त काननकुसुम के 'भरत' तथा 'वीरबाळ' लघु कथा में २१ मात्रावाले प्लकाम छंद का विधान हुआ है। इन कथाओं की तुलान्त योजना कवि की अपनी मौलिक है। 'भरत' तथा 'शिल्प सौन्दर्य' में जैतुकान्त छन्द का प्रयोग हुआ है।

इस प्रकार किाधार और काननकुसुम में संगृहित उन लघु कथाओं में भाव एवं व्यंजना का विविध रूप मिलता है। काननकुसुम की रचनाओं के विषय में कवि का मत है कि 'मने रंगीन और सादे, मुगन्धवाले और निर्मल, मकरन्द से भरे हुए पराग में लिपटे हुए, सभी तरह के कुसुम हैं।' ^१ अतः काननकुसुम में संगृहित लड़ीबोली की लघु प्रबन्धात्मक रचनाएँ कवि के उत्कृष्ट प्रसाद एवं उत्कट भावना के प्रतिकूलन स्वरूप रंगीन और सादे तथा मुगन्ध और निर्मल्युक्त मकरन्द से सुवासित पराग को बिखेरने में सफल हुई हैं। अत्यंत भाव से रचित प्रसाद की इन लघु कथाओं में विषय का कलात्मक सौष्ठव अपना साहित्यिक महत्त्व रक्ता है।

(ख) कथाकाव्य :

प्रबन्ध काव्य का यह रूप गंभीरता मत्त उद्देश्य और महत्त्वपूर्ण के अभाव में महाकाव्य और लघुकाव्य से भिन्न होने के साथ ही अपने में निहित स्वात्मकता एवं अलंकारों और गुणों के कारण इतिवृत्तात्मक कथाओं से भी पार्थक्य रक्ता है। ^२ इस प्रकार यह महाकाव्य और लघुकाव्य की भाँति किसी कथा अथवा कथाखण्ड की संपूर्णता का धोक्त तो नहीं होता। फिर भी, संक्षिप्त रूप से किसी छोटी कथा को प्रस्तुत करने में समर्थ अवश्य होता है। इसमें किसी छोटी कथा का विस्तार से विवेक उपलब्ध होता है, जिसकी रचना प्रणाली महाकाव्य और लघुकाव्य से भिन्न स्वतंत्र प्रकार की होती है। इस काव्य कौटिक के अंतर्गत प्रसाद की 'प्रेमपथिक' तथा निराशा कृत 'राम की शक्ति पूजा' को लिया जा

१- प्रसाद : समर्पण

२- साहित्य कोश (कथाकाव्य) पृ० २०२।

सजता है। प्रेम पथिक के समस्त काव्यात्मक गुणों की चरम परिणीति राम की शक्ति पूजा में मिलती है।

प्रेम पथिक वस्तु-विन्यास :

प्रेमपथिक का कथानक सार्वदेशिक तथा सार्वकालिक है। किसी के प्रेम में योगी होना और प्रकृति के निर्जन द्रोत्र में लुटी झाँक रहना एक ऐसी भावना है जो समान रूप से सब देशों के श्रेष्ठियों के स्त्री-पुरुषों के मर्म का अविशिष्ट स्वभावतः करती जा रही है।^१ इस काव्य में कवि ने समस्त कथा को पथिक के मुँह से कहलाया है। जैसे बीच-बीच में तापसी का भी बोलना नाटकीयता की दृष्टि करता है। इस प्रकार कथा का किण्व तत्वाद-योजना के माध्यम से ही हुआ है और कथा-विकास की यह नूतन प्रक्रिया शिल्प विधान की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। तत्वाद योजना में कौतूहल की भी दृष्टि हुई है। पुतली के प्रश्न पर, पथिक तुम्हारा नाम क्या है वह तो अभी तक तुमने बताया ही नहीं? कौतूहल (सस्पेंस) की उत्पत्ति होती है। ऐसे ही और भी किण्वपूर्ण प्रश्न उठते हैं जैसे पथिक कौन है? क्या तापसी ही पुतली है? फिर क्या हुआ होगा? आदि। इस काव्य में कवि का उद्देश्य प्रेम, योग और प्रकृति का किण्व करना है। जैसे कवि ने रसस्यात्मक रूप भी देना चाहा है। जहाँ प्रेम को छुड़ वासना या शारीरिक स्पर्श मात्र न मानकर साक्षात् ईश्वर रूप जो विश्व की मूल प्रेरक शक्ति है, माना गया है।^२ प्रेम की व्यंजना में समर्थ यह छोटी सी वाक्यांश हिंदी साहित्य में एक नूतन विधा की सूचक है।

प्रस्तुत रचना के कथानक को, कुछ बाजोंक्त गौलड स्मिथ के 'दि छरमिट' काव्य का बीच पाठक द्वारा अनुचित 'स्कान्तवाणी योगी' से

१- रामचन्द्र शुक्ल : हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ५२२।

२- पथिक प्रेम की राह बनोसी मूँह मूँकर करना है
पती काँह है जो ऊपर तो नीचे काँटे किते हुए

उस पथ का उद्देश्य नहीं है श्रान्त भवन में टिक रहना
किंतु पहुँचा उस सीमा पर जिसके बाँगे राह नहीं।

३- प्रेमशंकर : प्रसाद का काव्य, पृ० १२ तथा प्रसाद : प्रेमपथिक, पृ० २२
रामरत्न भटनागर : प्रसाद का बीच और साहित्य, पृ० ५४।

प्रभावित तथा अनुप्रेरित मानते हैं। उनके अनुसार उसमें नास्तिक पुरुष वैश्व
रूपर नायक की खोज करती है और प्रेमपथिक में नायक नास्तिक की खोज में
निरत होता है। फिर भी, इस काव्य में कवि ने अपनी जिज्ञासा और ज्ञान-शक्ति
का परिचाय दिया है, वह सराहनीय है। यह हो जाता है कि अज्ञान रूप से
रसान्तवादी योगि की जोई दृश्य स्पर्शि भावना जो जगत् के अन्तर्गमन में पड़ी
रही हो, उसकी प्रतिबोधना इस रचना में हो गई हो, पर धर्म कवि की मौलिकता
पर संदेह नहीं किया जा सकता।

शिल्प-विन्यास :

इस काव्य की ऐसी सामाजिक ऐसी ही है जो
विषेदीयुगीन अन्य कथा काव्यों के समान है। स्पष्टता, प्रवर्णनता, प्रसाद
मयता आदि इसके मुख्य गुण हैं। भाषा भी नाटकीय जीला है युक्त कर्तारमय
है। रसोद्रेक तथा कलात्मकता की दृष्टि में भाषा प्रत्येक आत्मगुणों से युक्त
दिखाई पड़ती है। शब्द-चयन भी काव्य शक्ति की दृष्टि में सहायक हुआ है।
मालती का तोरण, कोमल तिकी, मृगशाला, कौरे, कमण्डल, बल्लभ आदि
शब्दों का विन्यास विषयानुसृत वातावरण की दृष्टि में सहायक हुआ है।
इस प्रकार प्रेमपथिक की भाषा और ऐसी प्रबन्ध काव्य के समूह है।

प्रेमपथिक का कर्तार विधान तद्वयुगीन काव्यों की
तुलना में प्रगतिशील कहा जा सकता है। अनेक पारम्परिक कर्तारों की जड़ता
नूतन कर्तारों को बलि स्थान मिला है। मानवीकरण, पुनरुक्ति प्रकाश,
उपना, श्लेष, दृष्टांत, विशेषण विपर्यय आदि कर्तारों का नव्य रूप उपलब्ध
होता है। भूतभूत अस्तुत विधान का कलात्मक विन्यास भी इस काव्य में हुआ
है।^१ प्रेमपथिक में प्रतीकों का भी सुन्दर विधान मिलता है।^२

१- एक तापसी भी है बड़ी दुःख पड़िता राजा भी।

प्रसाद : प्रेमपथिक, पृ० १०।

२- विमल हृदय के हाथापथ में बहण विमा भी फैली

बैर रही थी नवजीवन की वसन्त की सुन्दर सन्ध्या। वही, पृ० १६।

आ कथा-काव्य का छन्द-विधान भी सर्वथा नूतन है। इसमें कवि ने पारम्परिक छन्द के स्थान पर नूतन छन्द जोखा है अनुकूल प्रयोग को अपनाया है। इसमें प्रयुक्त ताँटी छन्द का विन्युक्त प्रयोग हिंदी साहित्य में अपना महत्व रखता है। प्रेमपक्षि के रचना समूह का प्रभाव की साहित्य में नूतनता के जाग्रह को स्वीकार करने लगे थे। जिससे कवि-सत्ता की ओर आधुनिकता की एक काव्य में विशेष महत्व दिया है। आ रचना के छन्द विधान में कथात्मक मुद्रा अधिक मिलता है।

आ प्रकार विषय, शैली, लंकार एवं छन्द विधान आदि की दृष्टि से प्रस्तुत रचना पूर्णतः सफल है। इसमें प्रबन्ध शिल्प के समस्त अनिवार्य तत्वों का संयोजन मिलता है यह छोटी सी कथात्मक कवि के परवर्ती महाकाव्य की मांगी सूक्त है। इसमें परवर्ती प्रबन्ध काव्य की शैली का विकसित रूप भी मिलता है किन्तु इसके साथ ही प्रबन्ध काव्यों के लिए अनिवार्य विराट और सार्थ प्रतीकों का समावेश रहता है। फिर भी, इसकी कथा में समर्पक प्रवाह, प्रमविष्णुता, एपॉडिक की शक्ति तथा शिल्प विषयक प्रमुख तत्व प्रबन्धकाव्य के अनुकूल है। अतः यह रचना अपने में पूर्ण तथा समर्थ है।

राम की शक्ति पूजा :

प्रस्तुत रचना में कवि ने पौराणिक कथा को काव्य के नूतन परिवेश में प्रस्तुत किया है। उनकी यह महा उपलब्धि हिंदी काव्य में अपना विशिष्ट स्थान रखती है। यदि महाकाव्य के कुछ दृष्टिगत मानदण्ड इसके प्रस्तुत मार्ग को अवरुद्ध न करें तो इसका कथानक, रसनिष्पत्ति में प्रवाह, उदात्त तथा गरिमा युक्त शैली, नाटकीय योजना, मुक्त-विधान, भव्य तथा विराट विजयता एवं कलात्मक शीर्षक आदि महाकाव्य के अनुकूल ही हैं। यही कारण है कि इसके में समस्त भावात्मक तथा कलात्मक गुण को प्रौढ़ एवं सशक्त प्रबन्ध काव्य का रूप प्रदान करते हैं।

निराशा की इस महान् कृति को कुछ विशिष्ट प्रतिधन्यों के कारण महाकाव्य की श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। महाकाव्य का बोधार्थ और संतुलन

कहा गाथा की उत्तिरंजना और अभाव्यता स्वरूप तत्त्व नहीं है। ---- शक्ति पूजा का शिल्प इन दोनों के बीच किस प्रकार सेतु स्थापित कर सका है यह ही देना है।^१ जतः महाकाव्य का ही गामीर्द और सांदात्य होते हुए भी शक्ति पूजा में प्राप्त गाथा-काव्य की विशिष्टता उसे महाकाव्य नहीं मानने देती। इसके उत्तिरंजित शक्ति पूजा की प्रवृत्ति काव्य के प्रमुख प्रवेद अष्टकाव्य के अंतर्गत परिगणित करने में भी संकोच होता है। काण्ड, जहाँ राम के जीवन के विविध अंश पूरे अष्ट का विवर्ण नहीं मिलता, हाँ तब कि बीच में जहाँ पूर्ण ध्वनार भी टाल दी गई है और एक संक्षिप्त ध्वना भी जो छोटी ही कहा मात्र है वही मध्य रूप प्रदान किया गया है। इसके कथानक को देखते हुए तो इसे अष्टकाव्य मानना उचित नहीं प्रतीत होता।

यह सत्य है कि 'शक्ति-पूजा' एक गाथा काव्य है, जिसे निराला ने गाथा की भूमि में उठाकर महाकाव्योचित गामीर्द देना चाहता है। गाथा-काव्य में लोक विश्वासों की प्रकृति, उत्तिरंजित के कात्कार और अलौकिकता की योजना रचा करती है, ये सभी योजनाएँ राम की शक्ति पूजा में भी हैं।^२ वास्तव में, महाकाव्योचित गरिमा से मण्डित 'शक्ति-पूजा' निराला गायित्व की चरम परिणति है। इसका तत्व है क्लृप्ता गुण एक सीमित विषय तथा सीमित वाक्य में काव्य के महाप्राण तत्वों का संकुम्भन है। जति में इनमें उत्कर्ष विषयक अभिव्यंजना सौष्ठव का सन्निवेश दिया है तथा एक सूक्ष्म कथा जो समृद्धि प्रदान कर उसे अन्य सात्त्विक काव्यों से अन्तर में भी वृद्ध बना दिया है। जतः संक्षिप्त रूपकार में भी यह काव्य पूर्णता का प्रतिनिधित्व करता है। कथा केवल राम-राका युद्ध के मध्य अंकुश राम की उत्तम प्रक्रिया का सफल चित्रण तथा विजय हेतु शक्ति की वाराणा में ली गई परीक्षा में राम की सफलता मात्र है। इसके कथानक में अनुस्यूत प्रचलित लोक विश्वास की कथा तथा अलौकिक एवं कात्कारजन्य तथ्यों की उद्भावना यह सिद्ध करती है कि शक्ति पूजा एक सफल गाथा काव्य है। इस काव्य की रसात्मकता, भावव्यंजना, अलौकिकता और काव्य

१- नन्ददुलारे वाणपेयी : कवि निराला, पृ० ११८ ।

२- वही, पृ० ११८-११९ ।

गोष्ठव भी क्या काव्य के अनुरूप है। शक्ति पूजा की इन विविधताओं के आधार पर जो क्या काव्य मानना ही अधिक समीचीन होगा।

वस्तु-विन्यास :

‘राम की शक्ति पूजा’ के अन्तर्गत के आधार रूप में रचित तीन प्रमुख पौराणिक ग्रंथ हैं, देवी-माताका, दिव्यशक्ति स्तोत्र तथा कौला-ग्रंथ शक्तिमार्गिय रामायण। किन्तु निराश राम प्रस्तुत शक्ति पूजा का वस्तु विन्यास गाम्भीर्य एवं लौकिकता से पूर्ण है उसकी व्यापकता प्रणाली सर्वोच्च गौणिक है। कथा वैदिकमार्गिक अथवा पौराणिक होने के कारण अन्य प्राचीन ग्रंथों के समान ही है अतः जो ‘कविता नहीं’ किन्तु उसे प्रस्तुत करने की कथा तथा कथानक का लौकिकपूर्ण विधान काला जहाँदिल एवं जागरणिक है।

असौ काव्य की प्रमुख कथा राम-रावण से अपराध समर में हतोत्साहित राम का युद्ध में विजय प्राप्त करने के लिये शक्ति पूजा का अनुष्ठान है, उस अनुष्ठान में देवी राम की परिकल्पा होती है और नदीदाता में विलुप्त कमल की राम नाम पूर्ति होते देव स्वयं प्रकट हो, ‘शक्ति जब होगी जब’ का वाशीवदन देते हुए राम में समाहित हो जाती है। इस मुख्य कथा में कवि ने प्रासंगिक कथाओं की अवतारणा भी की है - राम तथा उत्कर्ष सेना का युद्ध में निराश होना, हनुमान की उद्वेगता तथा नीलकण्ठ छाना, विभीषण का राम की शक्ति जागृत करने का प्रयत्न, जाम्बवान का परामर्श तथा स्मृति जन्म प्रसंग जलवाटिका, प्लुषा यज्ञ, सीता स्वयंवर आदि। ये प्रसंग पूर्वोक्त निबद्ध हैं। इन कथाओं ने मुख्य कथा को अग्निरित करने में विशेष योग दिया है साथ ही इनसे कथानक में रोचकता एवं सजीवता की दृष्टि में भी सहायता मिली है। अवान्तर कथा हनुमान की उद्वेगता के विषय में कालिय विद्वानों का तर्क है कि मूल कार्य में बिना किसी योगदान के बीच ही में समाप्त हो जाने के कारण हनुमान की अन्तर्लक्ष्य आरोपित ही जाती है।^१ किन्तु इस प्रसंग को आरोपित या अनावश्यक कहना उचित

१- एनकेय कर्मा ; निराला काव्य और व्यक्तित्व, पृ० १५६।

नहीं प्रतीत होता क्योंकि इसके द्वारा व्यक्तता रूप से राम को एक नगर फिर से जागृत किया गया है। वैष्णव्य प्रभाव की दृष्टि से यह प्रतीत करना विशेष महत्व रखता है। ताम्बूनी वृत्ति के कमन (राजाओं के विनाश) और हार्तिस्वकी वृत्ति के विजय (राम के पराक्रम) के लिए जिन्हें महत्वपूर्ण कार्यों का समावेश किया गया है उनमें उस कथा का महत्व योगदान है। रचना की नाटकीयता तथा गतिशीलता को विकसित करने में हनुमान की उद्देष्टा सहायक हुई है। इसी प्रकार सीता की स्मृति प्रमाण द्वारा भी कवि ने निराश तथा निस्तेज होने हुए राम में लड़ तथा पौरुष का संचार किया है और उन्हें कर्तव्यरस होने के लिए प्रेरित किया है।

शक्ति पूजा के संक्षिप्त प्रारंभ रूप का विन्यास कवि ने नाटकीय ढंग से किया है। उसमें महाकाव्य की भाँति नाटक की पाँचों कायाविस्थाओं का सुनियोजित विधान हुआ है। युद्ध के उद्देष्टा वातावरण की विराट पृष्ठभूमि में राम की विजय समा का अंश धारण अवस्था है। राम की निराशा, हनुमान की उद्देष्टा और विभीषण का उद्बोधन देना प्रयत्न है, जाम्बवान द्वारा राम को शक्ति पूजा का परामर्श देना प्राप्त्याशा है, राम द्वारा शक्ति उपसंहार का सम्यक् विधान नियतापत्ति है और उस उपसंहार में शक्ति का प्रकट होकर वरदान देना अंत में राम के वदन में समाहित हो जाना फलानुगत है। इस प्रकार कथानक के सुनियोजित विधान में कायाविस्थाओं का निवारण भी हुआ है। इसके अतिरिक्त शक्ति पूजा का आरंभ और अंत भी महत्वपूर्ण ढंग से किया गया है। राम-रावण युद्ध में सिन्न-चित्त, विजय समास्तोत्साहित राम को लेकर किया गया आरंभ और देवी के त्वरित उदय तथा राम के वदन में हुई लीने से किया गया शक्ति पूजा का कथांत सर्वथा नाटकीय ढंग का है। काव्य में प्रयुक्त छोटे-छोटे वाक्य रवि हुआ अस्त, लौटे युग कल, खिल गयी समा, निशि हुई कितने वादि भी नाटकीय गतिशीलता का प्रतिपादन करते हैं।

शक्तिपूजा में नाटक के मूल तत्व अन्ध तथा संघर्ष का भी समावेश हुआ है। जीराम के निराशाग्रस्त सिन्न चित्त का जो चित्रण इस काव्य में हुआ है उसमें बान्तरिक दृष्टि का गंभीर रूप दृष्टव्य है। शक्तिपूजा में बान्तरिक दृष्टि के साथ ही वाक्य दृष्टि का भी कुशल विधान हुआ है जिससे नाटकीय काल

एवं सञ्चिन्ता की सृष्टि में सहायता मिली है। इसके साथ ही श्री राम का अपने नेत्र कमल को चढ़ाने के लिए उद्यत होने में नाटकीय कौतूहल की भी सृष्टि हुई है। श्री राम की स्मृति में जम्बाटिका, धनुष-यश, सीता-स्वयंवर तथा सरदुष्काण वध आदि प्रसंगों को दिखाकर कवि ने नाटकीय गुण पूर्व स्मृति का भी परिपालन किया है। शक्तिपूजा में कवि ने जिस विराट की परिकल्पना की है, उसके प्रतिफलन स्वरूप रात्रि, समुद्र, वज्राङ्ग पवन, महाकाश आदि का उल्लेखपूर्ण गंभीर वर्णन भी मिलता है। जिसके परिप्रेक्ष्य में का कला या समता है कि निराशा की उसके कथानक में महाकाव्योचित तत्वों का समावेश करने में नहीं चूके।

प्रस्तुत रचना में कवि ने भव्य एवं विराट कर्णियों के मध्य भावपूर्ण स्थितियों की भी उद्घाटना की है। रावण की तामसि वृत्ति की विजय होते वेल परास्त श्री राम के मानसी पटल पर कितने घटनाओं का चित्रांकित हो जाया और तत्काल ही रावण का बहुदहास सुनकर नेत्रों से दो बूंद आँसुओं का टपक जाना अत्यधिक मार्मिक बन पड़ा है। प्रायः इसी हृदयस्पर्शी मार्मिक भावना से प्रेरित हो, श्रुमान नम को छिटा देने के लिए तत्पर हो उठे हैं। शक्तिपूजा का सब से मार्मिक एवं भावपूर्ण स्थल राम का अपने कमल नेत्र को चढ़ाने के लिए उद्यत होने की घटना है। इस प्रकार शक्तिपूजा को विराट और उदात्त कर्णन प्रधान काव्य में भावपूर्ण मार्मिक स्थलों का समावेश नहीं है। शक्तिपूजा के माध्यम से कवि ने वर्तमान पर भी प्रकाश डाला है। घटनाओं के निविध प्रसार (वाङ्मय तथा ज्ञान्तर) के रूपांकन द्वारा काव्य में लघुभूत तत्वों का समाकलन शक्तिपूजा की अतिरिक्त विशेषता है।

शक्तिपूजा के संहितापुस्त कथानक में प्रबंध काव्य के समस्त तत्वों का सन्निवेश हुआ है। इस छोटे से काव्य में कवि ने महाकाव्योचित गरिमा और लौकिकता का जो कलात्मक रूप प्रस्तुत किया है, वह महत्वपूर्ण है। चारित्रिक धात प्रतीक्षा, तीव्र भावामिष्यवना, अमूर्त अन्तर्द्वन्द्व तथा ज्ञान्तरिक एवं मनोवैज्ञानिक संघर्षों की योजना कथावस्तु को सम्प्रेषणयोग्य^{तथा} सञ्चिन्ना बनाने में विशेष सहायक हुई है।

शिल्प-विन्यास :

‘राम की शक्तिपूजा’ की अभिव्यंजना ऐसी हायावादी अभिव्यक्ति प्रणाली का सुन्दरतम उदाहरण है। उसकी ऐसी समास्यानात्मक होने के साथ ही साथ उदार एवं गंभीर होने से महाकाव्यात्मक भी हो गई है। शक्ति पूजा की ऐसी महाकाव्य की विशिष्टताओं से युक्त है। एक संदिग्ध कथा को व्यक्त करने के लिए कवि ने जिस विशद ऐसी का आश्रय लिया है वह कथा को सुनियोजित ढंग से प्रस्तुत करने में पूर्णतः सफल है।

शक्तिपूजा की भाषा भावानुगामिनी है। मधुर एवं लालित्यपूर्ण सुकौमल भावों की व्यंजना में उत्तम स्वरूप कौमल, सरस तथा माधुर्यपूर्ण परिछिन्न होता है, ^१ और मध्य एवं विराट भावों को उदीप्त करने में पुरुष तथा लौकिकी दिखाई पड़ता है। ^२ भाषा के इस मधुर और लौकिकी रूप के अतिरिक्त इस काव्य में उसका प्रतीकात्मक रूप भी महत्व रखता है। युद्ध भूमि से लौटते हुए श्री राम के विषाण्ण तथा उद्विग्न मनोमस्तिष्क के विक्रामपूर्ण वर्णन में भाषा प्रतीकात्मक हो गई है। श्रीराम का बूढ़ जटा झुकट कितर कर पृष्ठ, बाहु और कूटा पर आ भाँति फैला है मानो दुर्मि पर्वत पर रात्रि का लंकार फैला हो। ^३ जहाँ पर दुर्मि पर्वत श्रीराम के पौरुष का प्रतीक है और उस पर फैला लंकार उनके वृद्ध पर आवृत्त निराशा तथा व्याकुलता का प्रतीक है।

शक्तिपूजा की भाषा विश्लेषणात्मक है जो संस्कृत की संश्लेषणात्मक भाषा के समान है। इसमें क्रिया और कारक किन्हीं का प्रयोग भी हुआ है किन्तु प्रारंभ में जहाँ संस्कृत के शब्द प्रयुक्त हुए हैं वहाँ पर ऐसा

१- ----- याद आया उपवन विदेह का, - प्रथम स्नेह का उत्तान्तराल मिलन मयों का --- नयनों से गोपन, प्रिय संभाषण, पलकों का नव पलकों पर प्रथमोत्थान पलन,----- ।

निराला, जनामिका, पृ० १५१ ।

२- प्रतिपल-परिवर्तित-व्यूह-मेघ-कोकिल-समूह,-
राकास-विरुद्ध प्रत्युह-बुद्ध-कपि-विशम-दूह,
विचुरित्वान्ध-राजीव-नयन-स्त-लक्ष्य-बाण,
छोहित लौक- राका- ममौक-महीयान ।

वही, पृ० १५८ ।

३- वही, पृ० १४६ ।

नीं मिलता उस स्थल पर जारण-चिह्न की जाए विराम-चिह्न या शब्दों का दुरान्तर प्रवाही प्रयोग मिलता है। उस प्रकार एक ओर गर्भ र भावों की व्यंजना के लिए सामासिक पदावली का विन्यास हुआ है तो दूसरी ओर उदात्त एवं विराट भावों को व्यंजित करने के लिए महाप्राण शब्द पर लघुत लोपस्वी भाषा का विधान भी हुआ है। वत्सव कौमल और पछोर भाषा का सम्मिश्रण शक्तिपूजा की महत्वपूर्ण विशेषता है। शक्ति पूजा में प्रयुक्त भावानुबूल भाषा का शब्द चयन, वर्ण विन्यास, नाद-गोष्ठा, ल्यबह स्वरों का सामासिक प्रयोग तथा स्वरों का लघु दीर्घ लोना आदि काव्य की नाटयिता को प्रमाणित करने के साथ ही साथ कवि निराला की बहुमुत काव्य के परिचायक है।

शक्तिपूजा काव्य में समस्त रसों का सुन्दर परिपाक हुआ है। बुद्ध तथा रात्रि आदि के वर्णन में म्हाका रस तथा वीर रस का जानन्द मिलता है और श्रीराम की मनः स्थिति को व्यंजित करने में कवि ने हृष्टार (वियोग) करुणा तथा शान्त रसों का चित्रण भी किया है। एक कमल के विकुप्त होने तथा कैवी-भ्राकृत्य के समय बहुमुत रस का सुन्दर क्रियोजन हुआ है। उन समस्त रसों का परिपाक महाकाव्य के रस-विधान के अनुसार ही हुआ है। फिर भी समस्त रसों से युक्त 'शक्ति-पूजा' काव्य वीर-रस प्रधान ही कहा जाएगा।

प्रतिपाद्य के अरूप लय एवं गति के नियोजन से परिकूर्ण शक्ति पूजा का छन्द विधान भी सुवर्णित तथा स्वाधारण है। शक्तिपूजा का छंद विधान विशिष्ट कोटि का है जो काव्य जगत में निराला के बहुमुत प्रदेय का परिचायक है। २४ मात्राओं को भावानुबूल गति और लय में बाँध कर निराला ने अपनी मौलिकता का परिचय दिया है। यदि, जादि के लिए किसी निश्चित नियम का परिपालन न कर भावानुबूल मात्राओं का संयोजन तथा लय एवं गति का स्वच्छंद विधान का छंद की विशेषता है। इन्हीं गुणों को ध्यान में रखकर डा० पुत्रु ठाठ ने इनके छंद को 'शक्तिपूजा छंद' के नाम से अभिहित किया है।^१

१- पुत्रु ठाठ : वायुमिक हिंदी काव्य में छंद योजना, पृ० २६०।

अन्ततः यह मानने में संकोच नहीं किया जा सकता कि निराला ने अपने इस छोटे से प्रबन्ध काव्य में उदात्त एवं विराट तथा गंभीर एवं सुकोमल भावों को लिपिबद्ध करने के लिए तद्गुण 'शक्ति' के प्रयोग में अद्भुत सफलता प्राप्त की है। इस संक्षिप्त प्रबंध काव्य में महाकाव्योचित शैली का समावेश निराला की ऐसी शक्ति ही संभव हो सका है, जो अन्य साधारण कवि की क्षमता से परे की वस्तु है। अस्तु, शक्तिपूजा की उन विशिष्टताओं के कारण पर उसे काव्य के किसी विशिष्ट रूपान्कार में आबद्ध करना उचित नहीं प्रतीत होता, फिर भी अध्ययन की सुविधा के लिए उसे किसी एक काव्य विधा के अन्तर्गत परिगणित करना आवश्यक ही जाता है। शक्ति पूजा का अनूठा विधान अपने ढंग का स्वतन्त्र है और उस पर महाजीव के पालितता की लगी हुई मुहर सर्वथा उससे नवीनशाली रूप के लिए पर्याप्त है। 'राम की शक्ति पूजा' का संपूर्ण विन्यास कौशलमय ढंग से हुआ है जिस प्रकार कवि ने 'रवि हुआ अस्त' कहकर ताम्सी वृत्ति के व्याप्ति की सूझा से आचार्य किया है और राम के मन में उठनेवाले अन्तर्गन्ध, स्मृतियों तथा विविध मानसिक संपर्कों का परिपोषण किया है उसी प्रकार सौन्दर्यपूर्ण ढंग से राम के चरित्र का उत्कर्ष मय रूप दिखाकर कथा की परिसमाप्ति भी की है। जिसमें प्रसंगानुसृत भाषा अन्ध तथा अप्रस्तुत विधान का पूर्ण योग स्वतः अद्वितीय है जिसका विस्तार से वर्णन ऊपर शिल्प विषयक अध्यायों में होगा, यहाँ पर अभिव्यक्ति-शिल्प का क्विच प्रबंधकाव्य के संदर्भ में संक्षिप्त रूप से करना ही हमारा अभीष्ट है।

(ग) वात्स्यानक गीति :

लघु वात्स्यानक प्रबन्ध काव्य के इस प्रमेद से वास्तव प्रायः इन रचनाओं से लिया जाता है जिसमें कथाकाव्य और प्रगीत काव्य के तत्त्वों का सुनियोजित सामंजस्य मिलता है। इसकी स्थिति वात्स्यानक काव्य तथा प्रगीत काव्य के बीच की है। आधुनिक काव्य प्रणाली ने प्रचलित इस नूतन विधा का संबंध माशवात्य साहित्य के कैलेंडर 'स' माना जाता है, जिसमें प्रधानता

वीरगीतों की रचना है किन्तु आधुनिक कालकी ये प्रयुक्त 'बैठे' में
 जगिप्राय उग विशिष्ट रक्षा तंत्र से जो नूतन कलात्मक विषयों को महाकाव्य
 और सुदीर्घ रोमांसपूर्ण प्रबन्धों की रेंगी में भिन्न बैठे की रचना-विधि के अनुसार
 प्रणीत काव्य की रेंगी में प्रस्तुत करें।^१ यद्युक्त: बैठे सामान्य रूप में रचित
 कथाकाव्य है किन्तु प्रणीतात्मक रेंगी में रचित समास्यानात्मक कविता है या तो
 कह लीजिए कि समास्यानात्मक रेंगी में रचित प्रणीतात्मक कविता है।^२ जोबैक
 टी० शिप्ले की 'डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेरी टर्म्स' के अनुसार बैठे शब्द का
 प्रयोग तीन जगहों में होता है (१) साहित्य के क्षेत्र में सीमित और विशिष्ट
 अर्थ में बैठे मुख्यतः एक लघु कलात्मक और प्रणीतात्मक काव्य का नाम है।
 (२) सामान्य अर्थ में इस शब्द का प्रयोग किसी भी ऐसे लघु गीत के लिए होता है,
 जो हमारी भावात्मक रचना का स्पर्श करता है, (३) संगीत के क्षेत्र में भी बैठे
 शब्द का प्रयोग होता है -----।^३

साहित्य में प्रचलित 'बैठे' काव्य-रचना की प्रणाली न
 तो केवल विदेशी है और न केवल भारतीय है। कलात्मक गीतियों का विधान हिंदी
 और अंग्रेजी साहित्य में जारम से ही होता रहा है। आचार्य शुक्ल ने वीरगाथा काल
 की साहित्यिक विशेषताओं के संदर्भ में स्पष्टतः इस विधा की ओर संकेत किया है।
 उन्होंने बताया कि ये वीरगाथाएं दो रूपों में मिलती हैं - 'प्रबंध काव्य' के साहित्यिक
 रूप में और वीरगीतों (Ballads) के रूप में।^४ इस प्रकार प्राचीन साहित्य
 में भी काव्य की इस विधा का प्रचलन मिलता है।

1. The ballads is form and the essence of its is shown in two ways, in the power of taking up new subjects, and treating them according to the laws of the Ballad; and in the lyrical beauty, which is utterly unlike the beauty either of epic poetry or of the longer sort of romance.

Lectures and Notes by W.P.Ker ;(edited by R.W.Chambers)
 Form and Style in Poetry . p.41.

2. Ballad is here taken as meaning a lyrical narrative poem..... It is not a narrative poem only, it is a narrative poem lyrical in form, or a lyrical poem with a narrative body in it. Ibid. p. 3.

3. उद्धृत : हिंदी साहित्य कोश, भाग १, पृ० ७५ ।

4. रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ३१ ।

जहाँ तक आख्यानक गीतियाँ के विषय का प्रश्न है उसमें वीर-गाथात्मक विषयों के अतिरिक्त अन्य आख्यान परंपरे विषयों का क्वैचन भी होता है। इसमें किसी एक संचिपित कथा की प्रधानता होती है जिसका आख्याता स्वयं कवि होता है और वह कथा या उसमें का- कुछ पात्रों के माध्यम से अपने भावोच्छ्वास को व्यक्त करता है। इस प्रकार का विषय-निर्मुक्तता से कवि की भावदीप्ति ही प्रमुख होती है। पटना जवा पात्र नहीं। जबकि आख्यानक लघुकाव्य में भाव की अपेक्षा पटना वीर पात्र की प्रमुखता होती है। अतः यह भाव-प्रधान रचना है।

आख्यानक गीति का कथान प्रस्तावनात्मक शैली में होता है। उसकी शैली अन्तःस्फुरित भावों को व्यक्त करने के कारण प्रायः सरल, सरस और स्पष्ट होती है। अन्तर्भी सहज एवं मानसिक होती है। अस्तुतों का सहज भाव ही होता है। इसमें गैरता भी होती है किन्तु सांस्तीय संगीत से भिन्न। इसमें भावोंके और सरल कल्पना की प्रधानता होती है, कल्पनाशीलता तथा प्रयास-अन्य कलात्मकता की नहीं। इस प्रकार आख्यान गीति कवि के अन्तःस्फुरित भावोच्छ्वास को कथा एवं पात्रों के माध्यम से प्रकट शैली में व्यक्त करनेवाली सरल एवं सहज काव्य-विधा है। इस कौटि की रचना में प्रवाद की जो विशेषता सफलता मिली है।

प्रवाद कृत 'कलौ की किता', 'शेरसिंह का शस्त्र समर्पण', 'प्रलय की छाया', 'पैशौला की प्रतिध्वनि' उत्कृष्ट कौटि की आख्यानक गीतियाँ हैं। 'पैशौला की प्रतिध्वनि' के अतिरिक्त अन्य गीतियाँ लोक प्रचलित परंपरा से भिन्न नाटक के स्कात कथन की शैली में रची गई हैं। इन गीतियों में आख्यान तत्व का बहुत कवि स्वयं न बनकर किसी एक ऐतिहासिक पात्र को बनाता है, जिसके माध्यम से वह अपने समस्त भावोच्छ्वास को व्यक्त करता है। आख्यानक गीति की यह शैली बहुत कुछ अंग्रेजी कवि ब्राउनिंग और टेनीसन की 'मोनोलॉग' शैली से मिलती है। इस कौटि की रचनाओं को हिंदी साहित्य में प्रस्तुत करने का त्रैय आधुनिक हिंदी कवियों को है।

‘पैशोला की प्रतिध्वनि’ की भावोत्तेजक रचना है जो कैलेंड्रस के प्यो-पिटे बर्थ (वीरगीत) की सुरक्षा करती है । कवि ने इस रचना को अपने हाथ से प्रस्तुत किया है जिससे यह अन्य गीतियों से कुछ अलग में भिन्न प्रतीत होती है ।

रैली की दृष्टि से प्रसाद की इन आत्मानक गीतियों के दो रूप उपलब्ध हैं । (क) स्वगत-कथन (मौनोक्ति) की शैली में रचित गीतियाँ (क) सामान्य गीति की शैली में रचित गीतियाँ ।

(क) स्वगत कथन की शैली में रचित आत्मानक गीतियाँ :

इस कोटि की रचनाओं में प्रसाद जी की अभूत सफलता मिली है । उनकी नाटकीय संवाद-योजना की आत्म-संलग्न शैली में विरचित ‘अशोक की चिंता’ अत्यन्त मार्मिक तथा प्रभावशाली है । अशोक विजय के सत्यरचा अशोक के मन में चिंता के प्रति उदित क दार्ढ्य, पूर्णा तथा जीवन की दार्ढ्यपूर्णता एवं नश्वरता के विचार ही इस गीति का विषय है । कवि ने इस सर्व विधित कथा का दृष्टिकोण कथन न कर उसे भाषना के बराबर पर परिवर्तित किया है । जिसके लिए उसे स्वगत कथन की आत्म-संलग्न शैली का आश्रय लेना पड़ा है । इसने कथाख्यान के प्रतिमात्र विषय अशोक विजय का कथन न होकर युद्ध में हुए और नर-संहार से विदुष्य एवं विजय अशोक की मनःस्थितियों का ही कथन हुआ है । शासनपुत्र के प्रति अशोक के भावों को^१ इस स्कन्दशुद्ध नाटक में स्कन्दशुद्ध के मुख से भी सुनते हैं - ‘अधिकार पुत्र कितना मायक और सारहीन है । अपने को नियामक और कर्ता समझने की छवती स्पृहा उससे जगार कराती है ----- ।’^२ बौद्ध मार्ग में

१- यह पुत्र क्या शासन का ?

शासन है मानव-मन का !

गिरिमार बना सा तिनका,

यह घटाटोप दो दिन का !

फिर रवि-शशि -किरणों का प्रकाश । - प्रसाद, लहर (अशोक की चिंता) पृ० ५३ ।

२- प्रसाद : स्कन्दशुद्ध : प्रथम अध्याय (प्रथम दृश्य) पृ० ३ ।

निहपित दाणाभूरता, दुःसमया, कुरुणा आदि की सारगर्भित व्यंजना
 उस कथा गीति की विशेषता है जिसमें पाठक दाणा पर के लिए दूब जाता है।
 साधारणीकरण की यही स्थिति प्रस्तुत रचना को उत्कृष्टता प्रदान करती है।
 संपूर्ण गीति काव्य का विधान नायक के अन्तर्मन में उठनेवाले भावों एवं विचारों
 से युक्त है। जहाँ से प्रायः संघर्ष और अन्तर्मन का वाच्य विधान न होकर
 अन्तरित विधान ही हुवा है। जहाँ नाटक की अन्य स्थितियों की भी सौजा
 जा सकता है किन्तु चरम सीमा का अभाव रहता है। सारणा, या रचना की
 सुम धुर-स्वर संधान से निमज्जित गीतिमयता है।

‘शेरसिंह का शस्त्र समर्पण’ ऐतिहासिक कथा-गीति है। जहाँ
 रणजीतसिंह के मरणोपरान्त लाल सिंह और कपटी और धूर्त के राजन्य से पंजाब
 पर जवनों के विजित होने के पश्चात् शेरसिंह के शस्त्र-समर्पण करने की संधिस्थित
 कथा प्रगितात्मक शैली में काव्य-बद्ध की गई है। शेरसिंह की कारुणिक भावनाओं
 तथा वीरौत्तेज्य शब्दों से अभिभूत होकर सद्बुद्ध उनके साथ सादात्म्य स्थापित
 कर लेता है। उसकी पुनर्द स्वतः फटकने जाती है और देश-द्रोही गद्दार के प्रति
 घृणा तथा वितुष्णा के भाव उत्पन्न हो जाते हैं स्वतः उन्मिलित करने जाते हैं।
 उसने वाच्य वर्णन के स्थान पर अन्तःमन की गम्भीर भावाभिव्यक्ति की गई है।
 कथानक में नाट्य तत्व संघर्ष का भी समावेश हुआ है। शेरसिंह के हृदय में उठने
 वाले च डौम, बाज्रौश, सैद आदि के सम्मिलित को में यह नाटकीय तत्व मल्ल
 उभरा है किन्तु प्रलय की छाया की भाँति वापन्त का तत्व का विधान नहीं हो
 पाया है। अशोक की किता की ही भाँति प्रस्तुत रचना में भी चरम सीमा का
 अभाव है। कथा का प्रारंभ ही चरम सीमा से हुआ अतएव चरम सीमा की परिपक्व

१- ऊर्ध्वस्वित रक्त वी उफा मरा मन था
 जिस युवकों के मणिबन्धों में बबन्ध बल
 लता मरा था, जो उलटते शतधियों को।

वीर पंचनद के सपूत मातृभूमि के
 सौ गये प्रतारणा की शक्ती जहाँ उन्हें
 लल-बलिबेदी पर बाज सब सौ गये।

यह कलवार ली, ठे ली यह घाती है।

प्रस्ताव, लहर, पृ० ६०-६१

स्थिति कमै नहीं जा पा^१। उतार लोर भटाव की स्थिति का कुशल संगीजन
झाँसिए की मनः स्थितियों के वर्णन में दृष्टव्य है।

प्रसाद मुक्त समस्त वाख्यानक गीतियों में प्रायः की काया^२ उत्कृष्ट
नोटि की गीति है। कता ऐतिहासिक ही है किन्तु प्रस्तुत करने का ढंग बतयावुक्त
है। उस रचना में कवि ने कलाउद्दीन तारा गुजर-रानी जमला के नन्दी बनने की
पंक्तिगत रक्षा को भावनाओं के घातक पर व्यक्त किया है जो तमस्त स्थूल कथा
जो सृष्टि रूप में प्रस्तुत किया है। रूप और यौवन से भाराग्रान्त नारी के
वन्तजोत में कान-मृत्तिपाण उठनेवाले भावावेगों की कुशल अभिव्यक्ति तथा नाटकीय
तत्व रस एवं संघर्ष की क्रम परिष्ठाति उस कथ्य की अनिदिक विशेषता है।^१
कुसल नामधारी मानिक द्वारा सुलतान का मन और उसके तर्क सहन प्रकृष्ट से
कमला के मनोमस्तिष्क में जो संघर्ष उठता है उसकी पराकाष्ठा उस रचना में दृष्टव्य
है। कथा की इस क्रम स्थिति के तत्पश्चात् उतार की स्थिति भी प्रभावजन्य है।
“दुलकरही^३ हिस्मि बिन्दु-सी सता सोन्दर्य के कमल आवरण की।”^२ पंक्ति में निगति
के साथ ही कौतूहल मिश्रित अंत हो जाता है। जिसमें कमला के जीवन में पटित
परिस्थितियों तथा संघर्षों का परिवर्तनपूर्ण अंत कलात्मक ढंग से पूजा है। इसमें
स्वगत-कथन का परिष्कृत तथा परिभाषित रूप मिलता है। नाटकीय तत्व

१- (क) मैं भी थी कमला,

रूप-रानी गुजरात की।

सौचती थी -^१ पचिनी जली थी किन्तु मैं कलाउद्दीन-
वह दावा नल। जमला जिसमें सुलतान जल।

वाह! कौसी वह स्पर्धा थी ?

स्पर्धा थी रूप की। प्रसाद, लहर, पृ० ७० ।

(ख) रूप ने बनाया रानी मुझे गुजरात की,

और सौचती थी मैं, बाज हूँ विजयिनी

कि पराजित सुलतान पड तल मैं। वही, पृ० ८२ ।

(ग) मैं जो करने वाली थी

उसे दिया मानिक ने ! कुसल ने !!

कह गया कभी नीच परिवारी वह।

“नारी यह रूप तेरा जीवित अभिशाप है
जिसमें पवित्रता की छाया भी पड़ी नहीं।”

वही, पृ० ८६ ।

२- वही, पृ० ८५ ।

तथा संघर्ष के अन्तर्गत निर्वह के साथ ही कौतूहल की भी सृष्टि हुई है। रूप मदीन्यत रानी कमला के मस्तिष्क में रूप से उलाउदीन को परास्त कर जीवनांत करने की उत्कट अभिलाषा के मध्य सद्गता जीवन 'सौभाग्य' है, जीका अलम्ब है।^१ जैसे मनोभावों के जाग्रत होने से जिस कौतूहल की सृष्टि होती है वह प्रस्तुत रचना के प्रबलत्व के लिए पर्याप्त है। इस प्रकार इस लघु आख्यानक रचना में प्रबल काव्य के समस्त गुणों का समाहार पाया जाता है।

शिल्प-विन्यास : स्वगत-कथन के रूप में प्रस्तुत इन रचनाओं की शैली आत्म-संलाप शैली का उत्कृष्ट उदाहरण है। इन आख्यानक गीतियों का वक्ता कवि स्वयं तो नहीं है किन्तु मुख्य पात्र से तादात्म्य स्थापित कर लेने के कारण इसकी शैली आत्माभिव्यंजक शैली ही कही जायेगी।^२ प्रलय की छाया^३ में छायावाद युग की विकसित तथा प्रौढ़ शैली के दर्शन होते हैं।

आलोच्य गीतियों के विधान में कवि ने भाषा का वह कलात्मक रूप प्रस्तुत किया है जो सद्गद के भावों एवं विचारों में एक नूतन तड़प उत्पन्न कर सके। इन रचनाओं की भाषा कोमल, सरस, स्वाभाविक तथा व्यंग्यभरित है। जिसमें चित्रात्मकता तथा लाटाणिकता की पूर्ण क्षमता निहित है।^४ सौ रहा है पंचनद आज उसी शोक में^५ पंक्ति के प्रत्येक शब्द उदाणा तथा व्यंजना से ध्वनित व्यं के प्राकट्य में पूर्णतः समर्थ है। समस्त गीतियों में सार्थक शब्दावली का विधान हुआ है। शब्दों का प्रयोग सामिप्राय एवं विशिष्ट व्यं की व्यंजना के हेतु होने से सर्वथा निष्प्रयोजन और निरर्थक नहीं है। नारी में ! कितनी सबल थी और प्रमदा थी रूप की^६ पंक्ति में रानी के लिए पति से बिछुड़ने के कारण^७ सबल^८ तथा रूपमदीन्यत होने के कारण^९ प्रमदा^{१०} शब्द का विन्यास पूर्णतः सार्थक है।

१- प्रसाद, लहर (प्रलय की छाया) पृ० ८६ ।

२- प्रसाद, लहर (शेरसिंह का शस्त्र समर्पण) पृ० ६१ ।

३- प्रसाद, लहर (प्रलय की छाया) पृ० ७५ ।

जोड़े शब्दों में गूढ़ भावों को समाविष्ट करने में भाषा का प्रतीकात्मक प्रयोग भी हुआ है।^१

प्रस्तुत सांख्यिक गीतों में वे भाषावादी कला का उन्मेष-गहरी रूप मिलता है। अवि ने न रचनाओं के चित्रण में नूतन अंशकारों का मौल्यपूर्ण प्रयोग किया है। परंपरागत उपाय, उत्प्रेक्षा, अनुप्रास,^२ व्यङ्ग्य,^३ आदि अंशकारों के अतिरिक्त नूतन अंशकार व्यतिरेक, विशेषण, विपर्यय,^४ मानवीकरण^५ विरोधामास^६ आदि का प्रोढ़ एवं संश्लेष प्रयोग की न रचनाओं की विशेषता है। इन अंशकारों के माध्यम से अवि ने कठोर जीवन में सजीवता तथा संप्राप्ताता लाने का पूर्ण प्रयत्न किया है। ये अंशकार भाव व्यक्तता तथा विवक्षात्मकता की दृष्टि में विशेष महत्त्व रखते हैं।

प्रस्तुत गीतों की कृद्वंशिका की अविच्छिन्नता शिल्प की दृष्टि से महत्वपूर्ण है क्योंकि की बिलो गीति की रचना अवि ने मानव अन्व के आधार पर पाँच-पाँच पंक्तियों की किला कायल की है, साथ ही अन्त्यानुप्रास का निवाह भी किया है। 'शैवि' का अन्व मार्गण' जग' प्रत्य की शाय' -----

१- कृष्णाशुरुवर्तिका

जल कुली स्वर्ण पात्र के ही अभिमान में
एक घूम रेखा मात्र रेखा थी;
उस निस्सन्द रंग मन्दिर के व्योम में
दक्षिण-गन्ध निरुलम्ब ।

वही, पृ० ८२

२- बूब मरी बूब ही दुलार मरी माँ की गौद
प्रताप, उलार, पृ० ६१

३- पावक-सरोवर में लम्बू स्नान था
आत्म-सम्मान -यज्ञ की वह पूर्णाहुति ।
वही, पृ० ६६ ।

४- थोड़े हुए दिन की निराशा मेरे जीवन की
संध्या है आजभूतो घुसर क्षितिज में । - उलार, पृ० ६५ ।

५- जैसे अन्तरिक्ष की अरुणिमा
पी रही क्षित व्यापी संध्या-संगीत को । - वही, पृ० ६७ ।

६- किन्तु दुर्भाग्य पीछा करने में आगे था ।
वही, पृ० ७२

गीति की रचना मुक्त छंद में हुई है जिसमें प्रवाह्युक्त व्यान्वेषित गीति का समुद्र स्वच्छंद रूप जन्तुमुक्त है।

हिन्दी साहित्य में ये गीतिकाँ तो अपना ऐतिहासिक महत्त्व है। इन रचनाओं में आजादी की लड़ाई का चित्रण का परिष्कृत तथा समर्थ रूप उपलब्ध होता है। ये रचनाएँ केवल प्रसाद साहित्य को ही गौरव नहीं प्रदान करती अपितु संपूर्ण आधुनिक हिन्दी साहित्य के वैभव एवं कलात्मक समृद्धि को सिंगुणित करती हैं।

(क) सामान्य गीति-शैली में रचित आख्यानक गीति : 'पैशौला की प्रतिध्वनि' भी कौट की रचना है। कवि ने वीर भावोंके ऐतिहासिक प्रांग के निर्वाह का पूर्णरूपेण ध्यान रखा है और उसे प्रस्तुत करने में प्रगीत शैली का आश्रय भी लिया है। कवि की सुकौमल अनुमति तथा सूक्ष्मता के बावजूद इस गीति के आख्यानक में कटनाओं की गहनता नहीं मिलती, जिससे इसका कलापदा अत्यधिक दुर्बलता दर्शाता हो गया है। इस रचना के कारण और अन्त में भारतीय इतिहास से सम्बद्ध स्थान-विवरण का वर्णन हुआ है और मध्य में मेवाड़ कोड़कर पारले समय प्रताप का उत्तराधिकार हुंहरने के लिए उत्थित होने की कटना वर्णित है। कथा के नाम पर मध्य का काल संक्षिप्त कर लिया जा सकता है। महाराणा के वाक्यों में संघर्ष तथा हृन्द का विधान हुआ है। अन्य नाटकीय स्थितियों का संयोग इस कौट की कथा में प्राप्त कर सज्जा सम्भव है। कथा की संक्षिप्तता तथा दर्शनीयता इसे एक साधारण गीति की श्रेणी में सींच लाती है, किन्तु ऐतिहासिक कटना का चयन और प्रस्तुत करने की प्रगीतात्मक शैली इसके आख्यानक गीति होने में सदैव नहीं उत्पन्न होने देती।

शिल्प-विन्यास : 'पैशौला की प्रतिध्वनि' प्रगीतात्मक शैली में रचित है किन्तु इसमें आख्यानतत्व को व्यञ्जित करने के लिए वर्णनात्मक शैली का भी आश्रय लिया गया है।

अलंकरण कला का विकसित तथा समृद्ध रूप इस रचना में मिलता है। पारम्परिक प्रयुक्त अलंकार उपमा, उत्प्रेक्षा, अनुप्रास आदि में

उपमा का सुन्दर विधान ^१ का काव्य में हुआ है। प्रताप की वाणी जो प्रस्तुत करने में कवि ने लाजाणिकता का भी वाक्य लिया है। इसके अतिरिक्त उस रचना में गतिमय-चित्रों का भी कुशल विधान दृष्टव्य है। ^२

‘पैसोला की प्रतिध्वनि’ की रचना कवि ने कनादारी छंद के आधार पर गुप्त छंद में की है जिसमें लयान्विति तथा प्रवाह्यता है। इस लुप्तान्त छंद की मात्रा-विहीन स्वच्छंद रचना भी कहा जा सकता है।

साधारण गीतियों को प्रस्तुत करने में कवि ने सामान्य गीति शैली के अतिरिक्त कौड़ी की ‘मोनोलॉग’ शैली का भी वाक्य लिया है। जो हिन्दी के एक प्रबन्ध शिल्प में एक नूतन अध्यापन जोड़ने के लिए यथेष्ट है। प्रताप और निराला के इन काव्य रूपों के अध्ययन के परिणामस्वरूप निम्नोक्त रूप से यह स्वीकार किया जा सकता है कि बाह्योच्च कवियों ने अपनी उपर्युक्त रचनाओं द्वारा हिन्दी साहित्य को समृद्ध तथा समुन्नत बनाने का गुरुत्वर कार्य संपन्न किया है। इन कवियों ने लघु प्रबन्ध रचनाओं में गागर में सागर भरने की उक्ति को चरितार्थ किया है जिसकी वास्तविक व्यंजना निराला की शक्ति पूजा में निहित है। एक संक्षिप्त कथा काव्य में महाकाव्योचित कर्तु एवं शिल्प विन्यास की योजना तथा जीवन्तता एवं संप्राप्ति लाने का प्रयास निराला की क्लृप्त काव्य-प्रतिभा का परिचायक है। इन रचनाओं की भावानुसूल शब्द योजना, प्रतीक, विधान, लाजाणिकता तथा प्राचीन और नवीन छंदों और अंकारों का समझाही

१- कहुण कहुण बिम्ब।

वह निर्धर्म भस्म रहित ज्वलन पिण्ड ?

विकल विवर्तनों से विरल प्रवर्तनों में

अमित नमित सा -

पश्चिम के व्योम में है आज निकलम्ब सा।

तथा

तैज ओज कल जो वदान्यता कम्ब-सा।

लहर, पृ० ६२।

२- लट लट है चित्रित तरल चित्र सारी में

घर जल लण्ड मटक पड़े हैं

जैसे विजय अनन्त में।

काबिमा बितरती है संख्या के कलक सी, ----।

वही, पृ० ६२-६३

विन्यास प्रबन्ध कला के स्वरूप है। दोनों कवियों का उद्देश्य अपनी रचनाओं में अनुभूति प्रवणता, गंभीरता, आत्मनिष्ठा के साथ ही कथार्थमय, तद्गुणित शास्वत मूल्यों की प्रतिष्ठापना है।

(2) काव्य - रूपक

काव्यत्व और नाटकत्व के सामंजस्य से निर्मित रचना प्रकार को काव्य-रूपक की संज्ञा से परिचित किया जाता है। काव्य-रूपक में विजड़ित काव्य शब्द के समिप्राय भाव-संगुल पथ-वश रचना से है और 'रूपक' शब्द से आशय नाटकीय तत्वों से अनुप्राणित रचना विधान से है। इस प्रकार काव्य रूपक संज्ञा का समग्र अर्थ उन रचनाओं से लिया जा सकता है जो नाटकीय तत्वों से युक्त काव्यात्मक शैली में या काव्य-तत्वों से युक्त नाटकीय शैली में प्रस्तुत है। काव्य रूपक काव्यत्व और रूपकत्व का संगम स्थल है। काव्य तत्व और नाटक-तत्व आपस में एक-दूसरे के स्वरूप-विवरण की दृष्टि कर बैठे हैं जिससे काव्यत्व के कारण मानव जीवन के रागतत्व बड़ी स्पष्टता से उभर कर आते हैं, नावनाम और अनुभूतियाँ अपनी तीव्र और कैवली गारा में ही अपने साथ बहा ले जाती हैं। नाटक तत्व भी काव्य-नाटक के निर्माण में महत्वपूर्ण योग देता है। ----- काव्य नाटकों में कथावस्तु के माध्यम से हम बहिर्जात का भी चित्र देते हैं। इस प्रकार काव्य-नाटकों में मनुष्य का अन्तर्जीवन और बहिर्जीवन एक साथ ही चित्रित होता है।¹ वस्तुतः ऐसे प्रभावकारी काव्य रूप को साहित्य में प्रस्तुत करने की प्रवृत्ति भी सदा सर्व स्वभावात् ही होती है कृत्रिम या शोपी हुई नहीं। क्योंकि प्रत्येक कविता नाटक की ओर तथा प्रत्येक नाटक कविता की ओर अवश्य अभिरुचि होता है।² इस प्रकार साहित्य में काव्यत्व तथा नाटकत्व के मिश्रण की

1. हिन्दी साहित्य कौश (भाग १) काव्य नाटक, पृ० २५५।

2. All Poetry tends towards drama, and all drama towards poetry.

T.S. Eliot, Selected Essays, P. 52.

प्रवृत्ति सत्य, स्वाभाविक तथा प्राचीन है। किन्तु प्रताप और निराला ने काव्य रूपक को उसके परम्परागत प्राचीन रूप में न प्रस्तुत कर अपनी मौलिकता का तन्निवेश करते हुए नूतन शिल्प-विधान के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत किया है।

काव्य रूपक शब्द कौजी के पौष्टिक द्रव्य का समानार्थी है। काव्य-विधान की यह प्रवृत्ति कौजी कवि टैनीसन, मैथ्यू जार्ज, ब्राउनिंग आदि में भी पायी जाती है। किन्तु प्रताप और निराला कृत काव्य-रूपक सर्वथा उनकी मौलिकता से अनुप्राणित हैं। ऐसी रचनाओं में आलोच्य कवियों का साध्य नाट्य तत्व है और साधन पद्य-बद्ध रचना प्रकार है। उनकी रचनाओं में काव्यत्व और नाटकत्व के मिश्रण- अनुमात को निश्चित कर पाना सम्भव तो नहीं परन्तु दुर्लभ अवश्य है जिस पर सभी विवेकात्मक वंश में विचार करें।

आधुनिक आलोचनाशास्त्र में इसके अनेक प्रकार निश्चित किये गए हैं यथा ; पद्य-बद्ध नाटक (पौष्टिक द्रव्य) नाट्य कविता (ड्रैमेटिक पौष्टिक गीति-नाट्य (लिरिकल द्रव्य) तथा नाट्य गीति (ड्रैमेटिक लिरिक) आदि। स्थूल रूप से काव्य और नाट्यतत्वों के संयोजन से निर्मित इन प्रभेदों में किञ्चन अन्तर नहीं प्रतीत होता किन्तु सूक्ष्म रूप में ये समस्त प्रभेद एक दूसरे से भिन्नता रखते हैं जिसका आधार वाक्य न होकर आन्तरिक है। साहित्य में परिगणित इसके विभिन्न प्रकारों में से हम यहाँ केवल उन्हीं रचना प्रकारों की चर्चा करेंगे जो आलोच्य कवियों के काव्य में उपलब्ध है -

(क) नाट्यकविता

(ख) नाट्य गीति

(ग) गीति नाट्य

(क) नाट्य कविता : प्रबन्ध के इस प्रभेद से वाक्य नाट्य गुणों से सुनियोजित ऐसे काव्य विधान से है जो काव्य में वर्णित विषय को पाठक की मनःस्थिति में अगम्य नाटकों की भाँति स्पष्ट रूप से उतार सके। नाट्य कविता में काव्य

तत्वों की प्रधानता होती है, नाट्य तत्वों की नहीं। इसमें नाटकीयता कवि के लिए साध्य न बनकर साधक मात्र होती है। नाट्य कविता में कवि का लक्ष्य तथा भाव को काव्यत्व प्रदान करना होता है और उसमें विरिष्ट गुणों के समावेश हेतु वह नाट्य तत्वों का भी आश्रय ले लेता है किन्तु गीति नाट्य में नाटकत्व की ही प्रमुखता होती है।¹ नाट्य कविता में नाट्यतत्त्व अर्थात् प्रदर्शन या अभिनेयता होती अत्यन्त है परन्तु उसका आभ्यास पढ़कर ही होता है, अभिनेय या प्रदर्शन नहीं जाननी वह पाठ्य ही है - अभिनेय नहीं। गीति नाट्य में नाट्यतत्त्व मुख्य होता है नाट्य कविता में गीत।² नाट्य कविता में नाट्य तत्त्व - अभिनेयता, रस, कर्तव्यापार, कौतूहल आदि रचना को उत्कृष्टतम रूप प्रदान करने के हेतु प्रयुक्त होते हैं साथ ही ये तत्त्व वाचिक रूप में मिलते हैं अभिनेय रूप में नहीं, कारण नाट्य कविता का पाठ्य रूप होना है। इसमें विषयों का निरूपण कर्मात्मक शैली में न होकर संवाद रूप में होता है। ये संवाद भी दो प्रकार के होते हैं एक तो, दो या दो से अधिक पात्रों के बीच वार्तालाप के रूप में दूसरे, प्रकाश पुरुष के स्वातन्त्र्य रूप में, जिसे धात्वाभिर्व्यक्त शैली का ही प्रतिरूप कहा जा सकता है।

प्रसाद कृत 'महाराणा का महत्व' को उही कौटि में परिगणित किया जा सकता है। यद्यपि प्रकाशक ने प्रस्तुत रचना को गीतिरूपक (Opera) की संज्ञा से अभिहित किया है। किन्तु पाश्चात्य साहित्य में वापैरा शब्द मुख्य विधान तथा पाठ्य अनुच्छेदों से युक्त वाच यंत्रों की सहायता से सामूहिक राग में प्रयुक्त काव्यमय नाट्य रचना के लिए व्यवहृत होता है। जिसका मूलधार नाटकीयता न होकर संगीतात्मकता है।² अतः इस कथन के परिप्रेक्ष्य में महाराणा का महत्व रचना को गीतिरूपक न मानकर नाट्य कविता कहना अधिक

१- डा० कोन्ड्र : वाचुनिक हिंदी नाटक (हिन्दी में गीति नाट्य) पृ० ८८ ।

2-"Opera, A dramatic performance in which music forms an essential part, consisting of recitatives, arias and choruses, with orchestral accompaniment and scenery."

Shorter Oxford Dictionary, Vol. II p. 1374.

अधिक समीचीन होगा। सम्पूर्ण रचना में केवल नवान की पत्नी के सौन्दर्यवर्णन में कुछ संगीतात्मकता का मुट ला पाया है अन्यथा समग्र काव्य सांकेतिक तत्वों से रिक्त ही है।

चतुर्विध्यास : महाराणा का महत्व ऐतिहासिक घटना प्रधान रचना है जिसमें नाट्य तत्वों का सौन्दर्यपूर्ण विधान हुआ है जिससे प्रस्तुत रचना में एक ती ऐतिहासिक कथा की शुष्कता तथा नीचता समाप्त प्राय हो गई है धीरे धीरे मुख्य पात्र के लघुपत्र चरित्रिका विभाग से काव्य में नैतिकता की प्रतिष्ठा में हुई है। कथा में प्रमुख पात्र के चरित्र को महत्ता देने के कारण प्रस्तुत रचना घटना प्रधान हो गई है। सम्पूर्ण कथा पाँच भागों में विभाजित है। प्रथम भाग में खानखाना के काम की लक्ष्मप्रद पात्रा, दूसरे भाग में कमारसिंह का मुगलों के आघात पर लड़ना तथा काम और मुगल बल को बन्दी बनाना, तीसरे भाग में डाकिये कुल के आपसी के प्रतिष्ठापक राणा प्रताप द्वारा शत्रुपत्नी काम की सुक्ति वीक्षणों, चौथे भाग में मुख्यपात्र महाराणा को कुछ दाणों के लिए हटकर खानखाना और काम की वातलाप तथा पाँचवें भाग में खानरा का परिवार जहाँ युद्ध का संक्षय पद लड़नेवाले खानखाना और ककर दितार गए हैं तथा ककर के सम्मुख महाराणा से युद्ध विराम के प्रस्ताव की प्रस्तुति तथा स्वीकृति है। इस रचना की महत्त्वपूर्ण विशेषता यह है कि अन्य पात्रों के सामने जाने पर भी, महाराणा प्रताप को केवल एक ही दो स्थल पर सामने आए है, समस्त काव्य में काये हुए हैं, उनके सुकृत्य की गुण-लघुगुण समस्त काव्य में फैली हुई है। प्रमुख पात्र को इस ढंग से प्रस्तुत करने का यह प्रयास सर्वथा नूतन है।

प्रस्तुत काव्य में नाटकीय तत्व संघर्ष की सघनता नहीं आ पाई है फिर भी घटना चक्र का कुछ विन्यास हुआ है। काव्य में वाह्य संघर्ष की स्थापना में कवि को अधिक सफलता मिली है यथा ;

मचा हृन्द तब धीरे उसी रणभूमि में

गुंथीं बिजलियाँ 'दो मानों' रण-व्याप में

वर्णा होने लगी रक्त के बिन्दु की ;

... ..

किन्तु यवन का तीक्ष्ण वार लक्षि प्रकट था
जिसे गैबना' राक्षसों का काम था,
रुधिर-कुहरा-पूर्ण-यवन-कर कट गया
वसि जिसमें था, के सदृश वह गिर पड़ा
पुच्छल तारा-सदृश, कैलु- जाकार का।
जमी केर भी पूर्ण नहीं थी फिर रुण्ड से
जल का पड़ा यवन-वीर का मुगि में !?

इस युद्ध में दृष्टव्य बाह्य संपर्न के लक्षिरिजत यदि कवि चाहता तो अन्तः संपर्न की दृष्टि भी महाराणा के दृश्य में उस सत्ता ही मिलती थी जब नवाब पत्नी के लक्ष्मी होने की सूचना उसे मिलती है किन्तु भारतीय जादू की प्रतिष्ठापना में व्यस्त कवि इस मुख्यवान अवसर की अवहेलना कर बैठता है। यद्यपि संपूर्ण काव्य में चरमस्थिति की परिणति उनी स्थल पर हुई है। यहाँ पर भी भावसक्तता और जातुल्य का अभाव रहता है। परन्तु इसमें प्रस्तुत काव्य की अभिव्यक्ति पर संदेह नहीं होता। 'महाराणा का महत्व' काव्य का समारंभ तथा परिसमापन दोनों ही नाटकीय ढंग से जुड़ा है। फिर भी, रचना में काव्यत्व की प्रकृति से नाट्य तत्व कुछ दब सा गया है।

शिल्प-विन्यास : प्रस्तुत काव्य की रचना नाटक की संवाद शैली में हुई है। कहीं-कहीं नाट्य रचना में प्रयुक्त होनेवाली कर्णनात्मक शैली का भी आश्रय लिया गया है। दोनों प्रकार की शैलियों में एक समीपता है जिसे कर्णनात्मक स्थलों पर केवल पाठ्य रूप की अनुमति न होकर दृश्य नाटकों का आनन्द भी मिलता है।

इस काव्य की भाषा भाषाभिव्यक्ति के अनुसार सरस तथा बोधपूर्ण है। युद्धादि स्थलों पर भाषा का औजस्य रूप मिलता है तथा चिंतनशील सामान्य स्थलों पर वह सरस तथा कोमल प्रतीत होती है। इसकी भाषा परिष्कृत तथा परि-मार्जित होती है उसी करवी फारसी के कोम, चकर, हकीम, रण, दाह जैसे शब्दों से

युक्त है। इसमें वक्र-तत्र सूक्तियों तथा मुहावरों का प्रयोग भी मिलता है।^१ काव्य में व्यर्थ की व्यंजना के हेतु सूक्ति रूप में प्रयुक्त पंक्तियाँ भी प्रभावकारी बन पड़ी हैं।^२ इस प्रकार इस रचना की भाषा कठोर तथा जोमल भावों की व्यंजना में समर्थ है। इसमें भाषा का परिष्कृत रूप ही उपलब्ध है। फिर भी, वक्र-तत्र भाषा सम्पन्नी कुछ वृत्तियाँ का गई हैं।^३ निष्कर्षतः सम्पूर्ण काव्य की भाषा सरस, लोज्ज्वल तथा भावाभिव्यक्त है।

प्रस्तुत काव्य में कवि ने परम्पराविधि कलंकारों के साथ ही शाययादी नूतन कलंकारों का प्रयोग भी किया है। प्रवृत्ति के मानवीकरण में परवर्ती अभिव्यंजना शिल्प की स्पष्ट प्रतीति मिलती है। रूपक^४ के प्रयोग द्वारा तक्ष्य में गम्भीरता जानने के साथ ही उपमा द्वारा निरात्मकता^५ के सौन्दर्यपूर्ण विधान में कवि ने ज्ञात व्यक्तियोग का परिचाय दिया है जो संस्कृति का साहित्य में अनुपम है।

‘महाराणा का महत्व’ काव्य की रचना कवि ने २१ मात्राओं वाले प्लव्गम छंद के आधार पर की है। इस छंद में ८ मात्रा पर यति का विधान अनिवार्य है किन्तु कवि ने इसमें ८ मात्राओं के स्थान पर कहीं कहीं ११ मात्राओं पर यति का विधान करते हुए छन्द का अन्तःसुस्त प्रयोग किया है। इस प्रकार शारद्रीय छंद का प्रयोग कवि ने अपनी स्वच्छंद प्रवृत्ति के अनुकूल ही किया है।

१- ‘यह धौंधा पांडित्य न आज बघारिये’

प्रसाद : महाराणा का महत्व, पृ० १४

२- जिसकी नारी छोड़ी जाकर खुद से
स्वीकृत हो साधर अपने पति से, भला
वह भी बौले तो जुग होगा कौन फिर ?

वही, पृ० १४-१५।

३- पत्र भी - न एक थे उनमें
जुसुमों की क्या कथा।

- महाराणा का महत्व, पृ० २

४- सुयशस्वता की बीज-उर्वरा भूमि में
शान्ति-बारि से सिंचित हो, फलवती हो। - वही, पृ० २४।

५- कभी सुराही करकी, ललकी वारुणी
वैत ललाई स्वच्छ मधुक कपोल में
स्निग्ध गर्द डर से बरतारी जोड़नी
कफाचीय ही ली किमल वालाँक की। - वही, पृ० १३।

निष्कर्षतः यह कहा जा सकता है कि कवि ने कथा-शिल्प तथा अभिव्यंजना-शिल्प के समस्त उपकरणों को नूतन परिवेश में प्रस्तुत कर 'महाराणा का महत्व' को विशेष महत्ता प्रदान की।

(क) नाट्य-गीति : नाट्य तथा गीति तत्त्वों में गौण है निर्मित रचनाओं के लिए नाट्य-गीति उच्च का प्रतीक माना जाता है। काव्य-रूपक के इस प्रमेद में प्रमुखा गीति उच्च है। नाट्य उच्च निर्माण मात्र है। यतः इस शीर्ष की रचनाओं में आत्म निष्ठता, भावान्विति, संगीतमय शब्द चिन्तन आदि प्रगीतात्मक तत्त्वों की प्रधानता होती है। इन प्रगीत तत्त्वों से अनुरजित विषय जो प्रकट करने में नाटकीय तत्त्वों का आश्रय भी ग्रहण किया जाता है। इन प्रकार नाट्य-गीति गीतितत्त्व और नाट्यतत्त्व का मिला रूप होता है जिसमें प्रधानता गीति तत्त्वों की होती है नाट्य तत्त्व तो अभिव्यक्त करने का माध्यम मात्र होते हैं। स्थूल रूप से नाट्य गीति और नाट्य कविता में विशेष अन्तर नहीं प्रोक्ष्यमान होता, किन्तु सूक्ष्म रूप से इन शीर्षकों के विशेष कविता और गीति में प्रादुर्भाव अन्तर निम्नलिखित है। नाट्य गीति में प्रगीततत्त्व - भाव प्रकटाता, भाविकाता, प्रवक्ष्यमानता आदि की प्रमुखता होती है जो इसे नाट्य कविता से सर्वथा चिन्न कर देगी है। नाट्य कविता और नाट्य गीति के इस अन्तर के मर्यादा नाट्य गीति और गीति नाट्य के अन्तर को भी समझ लेना अनिवार्य है। नाट्य गीति में जहाँ गीति तत्त्वों की प्रधानता होती है वहीं गीति नाट्य में नाटकीय तत्त्वों की। इस प्रकार गीति-नाट्य में नाटकीय प्रदर्शन, अभिनयता अन्तः संघर्ष, कार्य व्यापार आदि प्रमुख होते हैं और नाट्य गीति में भावान्विति संगीतात्मकता, भाविकाता आदि। अन्तः का संघर्ष भी बाह्य न होकर आन्तरिक ही होता है। बाह्य में, नाट्य गीति नाट्य कविता का ही दूसरा रूप है जो अनेक प्रगीतात्मक तत्त्वों के कारण उत्पन्न हो गया है। निराला के 'पंचवटी प्रसंग' नामक आख्यानात्मक काव्य को जो प्रगीत तत्त्व प्रधान है, उस प्रमेद के अन्तर्गत परिगणित किया जा सकता है। 'अनामिका' में पंचवटी प्रसंग शीर्षक जो काव्य रूपक है वह उतना अभिनय नहीं करता कि उसमें अतिशय प्रवक्ष्यमानता, भावभाविकाता का है।^१ इस कथन से

का स्पष्ट हो जाता है कि प्रस्तुत रचना में अतिरस्य प्रवहानता, धारावाहिकता और वै की प्रधानता है जिससे का रचना को नाट्य गीति मानना ही अधिक समीचीन है। इस रचना में नाटकीयता कम, प्रगीतात्मकता अधिक है।

वस्तु-विन्यास : निराला की पंचवटी प्रसंग रचना रामायण की प्रसिद्ध कथा शूर्पणाखा - प्रसंग पर आधारित है। नामकरण कथास्थान के अनुसार ही हुआ है, किन्तु कथा प्रसंग की ज्येष्ठा पात्रों के चरित्र पर अधिक बल दिया गया है। कथानक में भाव प्रकणता की ही प्रधानता है। समस्त कथा पाँच भागों में विभाजित है। प्रारंभ के चार दृश्यों में नामकरण के अनुसार पंचवटी के जन्म दृश्य तथा राम लक्ष्मण-सीता संवाद आदि को व्यक्त किया गया और अंतिम पाँचों दृश्यों में लौकिक कर्ण शूर्पणाखा-विह्वलण की घटना को दिखाया गया है जिससे कथानक में स्वाभाविकता तथा रोचकता का सहज समावेश हुआ है।

नाटकीयतत्त्व संघर्ष की सफल परिणति पंचवटी प्रसंग में नहीं हो सकी। जहाँ संघर्ष की कुशल पूर्ण हो सकती थी वहीं कवि ने कौस्तुभ में सूचना मात्र देकर कथांत कर दिया। साहित्य में मूल तथ्य को इस भाँति व्यंजित करने की कला एक नया प्रयोग है। इस रचना में संघर्ष कथा रस का विधान न हो सकने का प्रमुख कारण कवि की स्वच्छंदतावादी भावना है। स्वच्छंदतावाद का सच्चा साहित्यिक स्वरूप अपनी सम्पूर्ण विशेषताओं के साथ पंचवटी प्रसंग में देखा जा सकता है। यद्यपि उसका प्रवाह और प्रवेग इस संतुलित गीति नाट्य का स्वरूप प्रदान करने में बाधक भी हुआ है। इसमें नाटकीयता कम, प्रगीतत्व अधिक है।^१ वाजपेयी जी के इस कथन से सहमत होते हुए ही हमने पंचवटी प्रसंग को नाट्य गीति कहना अधिक तर्कसंगत समझा है।

सम्पूर्ण कथानक में कवित्व की प्रधानता है। राम और सीता की पूर्व स्मृति, लक्ष्मण की सुकोमल मातृ-भक्ति तथा शूर्पणाखा की अपने याँवन समर्पण की वासनामयी कामना में भावशक्तता की प्रधानता है। फिर भी, कथोपकथन तथा

१- नन्द दुलारे वाजपेयी : कवि निराला, पृ० ६२।

स्वगत भाषाणा के गरा हामें नाटकीय सौन्दर्य की अभिवृत्ति हुई है। कथाका का विकास पात्रों के कथोपकथन के मध्य हुआ है। अन्तर्मुखी तर्कों की गंभीर अभिव्यक्ति में अधिकतर स्वगत कान कवित्वमय हो गए हैं किन्तु जहाँ जो या जो से अधिक लोगों के मध्य संवाद चलता है वहाँ नाटकीयता जा गई है। इस प्रकार यह रचना काव्य अधिक नाटक कम है। फिर भी हमारी कथोपचारिक तथा अनलंकृत नाटकीयता पर अन्देह नहीं किया जा सकता। निराळा ने इसे अपनी व्यक्ति काव्य प्रतिभा के प्रति फलस्वरूप कुछ छा छा से प्रस्तुत किया है कि यह एक विशिष्ट क्रांति की रचना बन गई है।

रित्य-विन्यास : प्रस्तुत रचना की ऐसी नाट्य शैली है जिसमें संवाद योजना की प्रधानता है। किन्तु इसके साथ ही पंचटी प्रसंग में अन्तर्मुखी निराळा की कवित्वमयता भी महत्वपूर्ण है जिसे परिप्रेक्ष्य में रखी शैली को नूतन तत्व मिश्रित प्रगतितात्मक शैली ही कहा जाएगा। कहीं-कहीं पर कर्णनात्मक शैली का भी पुट आ गया है।

‘पंचटी प्रसंग’ की भाषा कोमल कांत तथा मधुर है। भाषा भावाभिव्यंजना में समर्थ है। सामासिक शब्दावली के प्रयोग से भाषा का सामासिक रूप भी उपलब्ध हो जाता है। इसके साथ ही नाटकोचित सामान्य शब्दों का प्रयोग भी मिलता है जो प्रस्तुत रचना की भाषा की सरलता तथा स्पष्टता को सिद्ध करने के लिए यथेष्ट है। इस प्रकार पंचटी प्रसंग में एक ओर काव्यत्व की प्रकृता से शब्दों का काठिन्य दृष्टव्य है तो दूसरी ओर नाटकत्व के जाग्रदृश्य शब्दों का सारत्व भी अवलोकनीय है। मूलतः इसकी भाषा गीतिमय ही है। अतएव इसकी भाषा मार्मिक भावशक्त, कवित्वमय तथा नाटकोचित सारत्व से युक्त है।

पंचटी प्रसंग के कर्तारों में कवि की नवोन्मेषशालिनी प्रतिभा तथा सूक्ष्म कल्पना शक्ति का बोध होता है जैसे -

मीन-मदन फासिने की वंशी-सी विचित्र नासा,-
फूलदल -तुल्य कोमल लाल ये कपोल गोल,-
चिबुक चारु और सी विजली-सी,-
यौक-गन्ध-मुष्प-जै प्यारा यह मुसमल्ल,-

१- निराळा : परिमल , पृ० २३३ ।

एन नूतन अप्रस्तुतों का विधान कवि की कला-विज्ञता का बोधक है। नवीन उपमानों के साथ ही 'दूरी का सा हुआ भ्रम' तथा 'काल-नागिनी-सी' में 'जो परम्पराविहित कलहारी की योजना भी अपने निराला है।

पंचवटी प्रांग की रचना कवि ने मुक्त छंद में की है। जिसमें कवि को अधिकतम एकलता भी मिली है। इसी मुक्त छंद में अनाद्य गति एवं कै है, पंचवटी भी भावानुसूल लौटी - लड़ी है।

इस प्रकार निराला जी प्रस्तुत नाट्य गीति में तंवालों की सजीवता, मनःस्थिति के चित्रण, अन्तःस्फुरित भावाभिव्यक्ति तथा अभिव्यंजना शैली की दृष्टि से विशेष सफल हुए हैं। यह रचना विषय एवं अभिव्यंजना की दृष्टि से हिंदी काव्य में अपना वैशिष्ट्य रखती है, जिसे देखते हुए कहा जा सकता है कि पंचवटी प्रांग हिन्दी साहित्य की अमूल्य निधि है।

(ग) गीति-नाट्य : आधुनिक हिन्दी साहित्य में प्रचलित काव्य-रूपक के समस्त प्रभेदों में गीति-नाट्य की रचना प्रवृत्ति लक्ष्य पाई जाती है। 'गीति-नाट्य' गीति तथा नाट्य का मिश्र रूप है। गीति-नाट्य की प्रमुख विशेषता उसका वैषम्यमूलक होना है। यह दो विरोधी तत्वों का एक सम्मिलित रूप है। एक ओर जहाँ गीति में आत्माभिव्यक्ति की प्रधानता होती है और कवि का व्यंग्य स्वानुभूति के सहज भावों को व्यंजित करना मात्र होता है, वहीं दूसरी ओर नाटक में वस्तु-तत्त्व की प्रधानता होती है और रचनाकार का लक्ष्य उसे वाह्य तत्वों से सुसज्जित कर कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करना होता है। नाटककार भावनिष्ठ न होकर वस्तुनिष्ठ होता है। इस प्रकार गीति-नाट्य दो भिन्न विचारों का संश्लेषण है। 'नाट्यतत्व' इसका वाह्य-स्वरूप निर्मित करता है, काव्य तत्व इसमें आत्मा की स्थापना करता है। ----- नाट्य तत्व कथानक का निर्माण करता है, घटनाएँ देता है, संघर्ष देता है, पात्रों की दृष्टि करता है और काव्य-तत्व इसमें अनुभूतियों का दान देता है।^१ सिद्धनाथ जी के इस कथन से गीति नाट्य का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। यह नाट्य कविता से अपना पार्थक्य रखती है जैसा कि नाट्य कविता के सैद्धान्तिक किंवदन्ति में बता जाय है कि

१- सिद्धनाथ कुमार : दृष्टि की राई और अन्य काव्य नाटक (भूमिका)

गीति नाट्य में गीति तब तब की जेझा नाट्य तत्व की प्रामाण्य होती है और नाट्य गीति का नाट्य गीति में नाट्य तत्वों की जेझा काव्यत्व तथा गीति-तत्व की प्रामाण्य होती है ।

गीति नाट्य में नाट्य के प्रमुख तत्व '---' तथा 'संघर्ष' की गीति बहुत जाती है जहाँ नाटक का वाक्य संघर्ष गीति का भावुकता से निमज्जित और आन्तरिक संघर्ष का रूप धारण कर जाता है । ' गीति नाट्य में कार्य की जेझा भाव का महत्व अधिक है । ---- भावना का प्राधान्य होने से कारण गीति नाट्य में संघर्ष स्वभावतः वाक्य न होकर आन्तरिक होता है वाक्य परिस्थितियों का संघर्ष यदि होगा भी तो उसका प्रयोग आन्तरिक संघर्ष को तीव्रतर बनाने के लिए ही होगा ।' गीति नाट्य भावशुद्ध होने से साथ ही अभिनेय भी होते हैं । गीति नाट्य में भाव प्रकणता की महत्ता देखते हुए कतिपय विद्वान् उसे 'भाव-नाट्य' की संज्ञा से अभिहित करने लगे हैं किन्तु गीति नाट्य में पर्याप्त भाव प्रकणता होने पर भी उसे 'भाव-नाट्य' कहना उचित समीचीन नहीं, क्योंकि भावशुद्धता तो गीतिकाव्य का एक गुण मात्र है दूसरे यह संज्ञा उसके वाक्य पदा को विस्मरित कर केवल आन्तरिक पदा पर प्रकाश डालती है ।

गीति नाट्य काव्य रूपक का वह पुन्योजित प्रकार है जिसमें भावप्रकणता, सस्वर संगीत विधान, कौशलता आदि नाटक के आवश्यक उपकरणों (दृश्यमयता कार्य-व्यापार, संघर्ष एवं संवाद-योजना आदि) द्वारा विकसित हो सृष्ट्य के मध्य प्रस्तुत होते हैं । जहाँ तक इसके कथानक का प्रश्न है, वह पौराणिक, ऐतिहासिक, काल्पनिक या कौंसे भी प्रस्थापत घटना हो सकती है केवल उसका वस्तु तथा शिल्प विन्यास भावप्रधान नाटकीय शैली में होना चाहिए । इसकी शैली क्लिष्ट न होकर सरल एवं स्पष्ट होनी चाहिए ताकि सहज ग्राह्य हो सके ।^१

१- डा० मोन्द्र : आधुनिक हिन्दी नाटक (हिन्दी में गीति नाट्य) पृ० ७८ ।

२- उदयशंकर भट्ट : विश्वामित्र और दो भावनाट्य की भूमिका, पृ० १ ।

३- The business of dramatic poet is not to be too emphatic through mere words, mere vocabulary, he must use a vocabulary simple and clear.

W.P.Ker. 'Form and Style in Poetry' p. 170.

निष्कर्षित: गीति नाट्य प्रबन्ध काव्य के नाट्य रूप का ही एक प्रकार है जिसमें गीति तत्व और नाट्य तत्व के सम्मिलन से एक नये भावाश्रित अन्तः संपर्ण की सृष्टि होती है जो भाव प्रकण दर्शक या सहृदय से अपना तादात्म्य सहज ही स्थापित कर लेती है। हिंदी कवियों ने इस कौटिली की रचनाओं की प्रेरणा अंग्रेजी के रौगांटिक कवि रैली, गीट्स आदि से ग्रहण की है। हिन्दी में सर्वप्रथम प्रणाद जी ने 'करुणाालय' गीति नाट्य की रचना की है। 'करुणाालय' अपने युग की सर्वप्रथम रचना होने से परवर्ती अन्य गीति नाट्यों से दूर निम्न हो गई है किन्तु इसमें उाणी सफलता में सन्देह नहीं किया जा सकता।

वस्तु-विन्यास : करुणाालय की रचना हिन्दी में एक अभिनव प्रयोग है। उसके माध्यम से कवि ने वैदिक नरमेघ-यज्ञ की मूर्तना करते हुए गौर धर्म की करुणा की स्थापना का भरसक प्रयत्न किया है। अपने इस उद्यम की पूर्ति के लिए कवि ने मूल उक्त और नाटकीय कथानक में यथोचित परिवर्तन किया है। कथानक में नाटकीय कार्य-व्यापार का नियोजन भी हुआ है। फटना-विधान में अलौकिक कार्यों एवं देवी संयोग की भी सृष्टि हुई है। कथानक की आरंभ अवस्था- हरिश्चन्द्र का नौका विहार और आकाश-वाणी है जिसे शुष्क एवं शिथिल घटना मात्र कहा जा सकता है। प्रयत्न अवस्था- राहितारव का पर्यटन हेतु निकलना और हुनः शैव को ब्रह्म जाना है जिसमें कथानक में किसी प्रकार की चमत्कृति या स्रष्टृष्टि नहीं होती। प्रात्याशा-यज्ञ की तैयारी और हरिश्चन्द्र का हुनः शैव को बलि देने के लिए मान जाना तथा अजीमर्त का बलि देने के लिए उद्यत होना आदि है ये घटनाएँ संभव हैं और कथानक की गति प्रदान करती हैं। इस स्थल पर कथानक की सवनता तथा अन्विति का परिचय मिलता है। निवृत्ताप्ति- बलि के अवसर पर विश्वामित्र तथा सुव्रता का प्रकट होना और हुनः शैव का विश्वामित्र की परित्यक्ता पत्नी सुव्रता के पुत्र होने की रहस्यमयी घटना का उद्घाटन होना है। यह घटना महत्वपूर्ण है किन्तु सुव्रता का इस ढंग से प्रकट होना सहृदय अथवा दर्शक के जिज्ञासा भाव या कौतूहल को बड़ी सहजता से विनष्ट कर देता है। फलागम- हुनः शैव का वन्धनमुक्त होना तथा करुणा की स्थापना है, जिसमें किसी प्रकार की सजीवता या केतन्यता नहीं मिलती। इस प्रकार नाटक का अंत बड़ा ही शुष्क तथा नीरस है।

का संपूर्ण कथानक कुछ क्षीण तथा अशक्त हो जाता है फिर भी इस दिशा में प्रथम प्रयास होने से काका अपना ऐतिहासिक महत्त्व है।

‘करुणालय’ में नाटकीय कार्य-व्यापार के तत्तिरिक्त अन्तःसंघर्ष उत्थान-भ्रम, प्रभावान्विति आदि का कुछ विन्यास नहीं हो पाया। नाटक के प्रमुख तत्त्व अन्तःसंघर्ष की दृष्टि में भी कवि सफल नहीं है। यदि कवि ने प्रयास किया होता तो काका के प्रारंभ में ही भुत की जड़ को ऊपर हरिश्चन्द्र के मनःस्थिति में स्पष्ट तथा सबल अन्तर्मुख की दृष्टि हो सकती थी। हाँ, रोहित के दृश्य में अवश्य पितृ-आत्मा और जीविनिष्ठा को ऊपर अन्तरिक संघर्ष दिखाई पड़ता है, किन्तु वह भी एजीगर्त से भेंट तथा पुनःसेम को दृश्य को उभे से उत्थाल ही समाप्त हो जाता है और इस प्रकार यह महत्वपूर्ण घटना तथ्यहीन बनकर रह जाती है। कवि को एजीगर्त से बुधा-विपादा तथा पुनःसेम के जीवन रक्षा को ऊपर ईश-वन्दना में उत्पन्न संघर्ष की व्यंजना में अवश्य सफलता मिली है।

मुख्य पात्र हरिश्चन्द्र को यहाँ पर उस रूप में नहीं प्रस्तुत किया गया जो जगृति से मध्य प्रचलित है। विश्वामित्र, वशिष्ठ, एजीगर्त, पुत्रता, रोहित-तारख आदि पात्रों का चरित्र यथास्थान ठीक है। पात्रों के संवाद उनके आयु, पद, लिंग से अनुकूल हैं, जिसमें एक प्रवाह और भावावस्था तो है किन्तु एजीवता तथा मार्मिकता नहीं है। पात्रों के चरित्र को उभारने के लिए कवि ने संकेत शैली का भी लाभ्य लिया है।

कवि ने स्पष्टतः स्वीकार किया है कि यह दृश्य काव्य गीति नाट्य के ढंग पर लिखा गया है। किन्तु वाच्यों की योजना तथा संगीत के प्रसंगानुकूल स्वर-मरिचकता आदि के लिए किसी प्रकार का संकेत नहीं किया। अतएव प्रस्तुत रचना जो रंगमंच पर अभिनीत करने के लिए रंग-भूषण की बौद्धिक शक्ति का प्रयोग अपेक्षित है। इसके अभिनय में घटना स्थल, दृश्य-विधान, पात्र-संख्या पटापेड़ा आदि की दृष्टि से किसी प्रकार की कठिनाई नहीं हो सकती। कवि ने गीति तथा नाटक के तत्वों से युक्त प्रस्तुत रचना के प्रमविष्णु तथा सहजविष होने का पूरा प्रयत्न किया है।

शिल्प-विन्यास : काव्यरूपक के ढाँचे में नूतन प्रयास होने की दृष्टि से इसका शिल्प-

विन्यास सज्जत तथा सुनिर्वाहित कहा जाएगा । उसकी ऐसी नाटकीय संवाद की नीतिमान ऐसी है । स्वात कथन का विधान बन ही हुआ है । किन्तु द्वितीय दृश्य में रोहित के आत्मचिंतन में स्वात कथन की उदात्तता ऐसी मिलती है । नैपथ्य कथन तथा आकाशमणित की अवतारणा भी हुई है जिसकी ऐसी अतिप्राचीन है । जहाँ-जहाँ पर 'करुणाशाल्य' की ऐसी उपदेशात्मक भाँती गई है । अन्तर्गत के प्रारंभ में ही प्रकृति-चित्रण में वर्णनात्मक शक्ति का भी प्रादुर्भाव हुआ है । उसकी ऐसी में नाट्य नीति की गहुरता, प्रवाह्यता, सासता तथा उल्लिख्य नहीं है, बल्कि शुष्कता तथा नीरागता ही है ।

'करुणाशाल्य' की भाषा गरुड, गुरुर, व्यष्ट तथा प्रसाद गुणसुक्त है । सम्पूर्ण काव्य की भाषा भावामुक्त है भाषा में वस्तुवर्णन की व्युत्पन्नता निश्चित है । कवि की तत्कालीन अन्य रचनाओं की अपेक्षा करुणाशाल्य की भाषा सशक्त भावपूर्ण, प्रवाहजन्य तथा साहित्यिक गाम्भीर्य से युक्त है जिसे प्रसाद के परवर्ती काव्य साहित्य की मूमिका मात्र कहा जा सकता है । एकीगर्त के सुधा-पिपासा की व्यक्त करने में भाषा का गंभीर रूप बहुत ही स्वाभाविक बन पड़ा है ।

करुणाशाल्य में प्रयुक्त कर्तारों का सौन्दर्यपूर्ण विधान काव्य की शोभा को बढ़ाने में सहायक सिद्ध हुआ है । उपमा रूप, व्यङ्ग्य, मानवीकरण आदि कर्तारों के परंपरागत रूप जो कवि ने कहीं लाभार्ण पक्षनाकर प्रस्तुत किया है । इस प्रकार प्रस्तुत काव्य में मृतामृत उपमान योजना, मानवीकरण तथा व्यङ्ग्य आदि का सौन्दर्यपूर्ण विधान प्रशंसनीय है । इन कर्तारों के प्रयोग से कवि ने काव्य में अर्थ गाम्भीर्य की भी सृष्टि की है ।

१- वंशीरव से होता पूर्ण दिगन्त है

जो परिमल सा फैल रहा आकाश में ।

प्रसाद, करुणाशाल्य, पृ० २ ।

२- मलयानिल ताड़ित लहरों में प्रेम से

जल में ये शैवाल जाल हैं मूमते ।

वही, पृ० ३ ।

३- छल नहीं यह पैरों में ला रही

समझौ, यही विभूति छिपती है तुम्हें ।

वही, पृ० ८ ।

प्रयोग की दृष्टि से यह गीति-नाट्य का अन्य सर्वथा नूतन ही है। पुनर्गठित पिछले नाट्यिक संस्तर में वाक्यानुसार विराम चिह्न दिया गया है। यद्यपि हिंदी में जो उस की कविता का प्रचार नहीं है तथापि अन्य भाषाओं में (जैसे संस्कृत में कुरुक्षेत्र, अंग्रेजी में ब्लैक वर्क, कौता में समितान्तर अन्य) ऐसा उपयुक्त प्रचार है।^१ इस प्रकार कवि ने २१ पात्राओं के चरित्रों को (जो कथा: प्रवेशी या अन्तर्वाले चरित्रों प्रयोगों से युक्त है। प्रस्तुत काव्य की रचना के लिए जान लिया है। यथा-स्थान विराम चिह्न का प्रयोग भी किया है। इस अन्य विधान में कथा काव्य में नूतनता का समावेश तो हुआ है किन्तु गीति-नाट्य की प्रवर्धमानता तथा गति को और आगे बढ़ाया जा रहा है और काव्य में एक स्थिति का ही आ गया है।

निष्कर्षतः 'रूपणाख्य' की गीति नाट्य की शोड़ी पर कसे के पश्चात् बहुत सफल हो नहीं गया का सफलता, पर उसी नाट्यीयता में सदैव भी नहीं कि जा सकता। कथा: संघर्ष, प्रभावान्विति, प्रतीकात्मकता आदि की दृष्टिगत होते हुए भी गीतिमय संवादों तथा नाटकीय दृश्यों से निरूपित और संयोजन पर अभिनीत हो सकने के कारण इसे सफल गीति नाट्य माना जा सकता है। आधुनिक हिंदी साहित्य में काव्य की नूतन विधा जो समाविष्ट करनेवाली इस सर्वप्रथम रचना की ऐतिहासिक महत्ता है।

आलोच्य कवियों की प्रबन्ध काव्य की शैली में गीति तथा नाट्य शैली को समाविष्ट कर काव्य-रूप में की रचना करने की प्रवृत्ति सराहनीय है। काव्य रूपों में भावप्रकणता, सरलता, जीमरता, सरल संक्षिप्त विधान तथा नाट्यगुण अभिनेयता, संवाद-योजना कार्य व्यापार आदि का समुष्फान कर सफल एवं सविशेष रूप में प्रस्तुत करने में दोनों कवियों को विशेष सफलता मिली है। वास्तव में, प्रसाद और निराला ने काव्य के अन्य प्रमेदों की भांति इन काव्य रूपों के रचना विधान की प्रेरणा भी अंग्रेजी कवियों से ग्रहण की है। यह बात और है कि उसे अभिव्यक्ति करने की शैली उनकी अपनी मौलिक है। इनके विवेच्य प्रबन्ध काव्यों का स्वरूप सरल, सहज,

रौक, प्रभविष्णु तथा कलात्मा सौख्य से युक्त है। दोनों शक्तियों के काव्य रूपों का सत्य पक्ष बहुत सरल तथा प्रौढ़ है जिससे यह सत्य और स्वाभाविक तथा आकर्षक और मार्मिक प्रतीत होता है। इस प्रकार प्रसाद और निराशा ने साहित्य में नूतन काव्य रूपों की उद्भावना कर कि प्रेम का सत्य की वैविध्यता तथा व्यापकता का समावेश किया है, उसका निर्देश साहित्य में उत्तुङ्ग नकल है।

(३) लण्ड काव्य

लण्डकाव्य को भारतीय काव्यशास्त्र में प्रबन्ध काव्य का एक प्रकार मात्र उद्घोषित किया गया है। संस्कृत के पूर्वकीर्ति आचार्यों ने लण्डकाव्य के विषय में अपना कोई भी विचार नहीं व्यक्त किया। उन आचार्यों ने सर्ववन्ध काव्य (महाकाव्य) की ही विवेचना की है। संस्कृत आचार्यों ने सर्वप्रथम आनन्दवर्त्म ने कला प्रसंग में पर्यायवन्ध, परिक्रमा, सतलम्बा के साथ ही लण्डका का उल्लेख किया है।^१ लण्डका का अर्थ अमिनवसुप्ताचार्य ने लण्डका के लिये लण्डा में निर्धारित किये।^२ लण्डकाव्य की स्पष्ट व्याख्या परकीर्ति आचार्य विश्वनाथ ने ' लण्डकाव्य भवेत्काव्यस्यैकदेशानुसारि च । यथा मेघदूतादि : ' कहकर की।^३ संस्कृत काव्यशास्त्र के अन्य आचार्य जहाँ इससे प्रति मान रहे वहाँ विश्वनाथ की यह परिभाषा अपने में कुछ अंश तक पूर्ण ही मानी जायगी। इस प्रकार लण्डकाव्य में जीवन के किसी एक ही पक्ष या तत्त्वम्बन्धी किसी एक महत्वपूर्ण घटना का ही चित्रण होता है जो किसी चरित्र का लण्डित या विवृतचित्त वर्णन होकर अपने में पूर्ण होता है। इसका आकार भले ही लघु होता है, किन्तु जिस घटना जैसा लण्ड का वर्णन सामें होता है, वह स्वतः पूर्ण होता है।

हिंदी में विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने प्रबन्ध काव्य के तीन भेद किये जिनमें एक लण्डकाव्य भी है।^४ महाकाव्य के ही ढंग पर जिस काव्य की रचना

१- ध्वन्यालोकलोक (उद्गारद) तृतीय उपांत, पृ० ७५५ ।

२- वही ।

३- साहित्य दर्पण, परि० ६-३२६ ।

छोटी है पर जिसमें पूर्ण जीवन का ग्रहण नहीं तब जीवन ही ग्रहण किया जाता है, उसे लण्डकाव्य कहते हैं। यह लण्ड जीका एक प्रकार व्यक्त किया जाता है जिससे वह प्रस्तुत रचना के रूप में स्वतः पूर्ण प्रतीत हो^१ मिथ जी की एक परिभाषा में लण्डकाव्य के स्वरूप का विवेक तो हुआ है किन्तु उसके अभिव्यक्ति पक्ष पर कोई प्रकाश नहीं डाला गया।

लण्डकाव्य के विचार में ताबू गुलाब राय ने महाकाव्य से तुलना करते हुए बताया कि लण्डकाव्य में प्राग्नि साध्य का एक सारसम्य तो रहता है किन्तु महाकाव्य की अपेक्षा जो एक ही हीनता होता है उसमें जीवन की वह लौक-रूपता नहीं रहती जो कि महाकाव्य में होती है। उसमें कान्ती और रसांकी की भाँति घटना के लिए सामग्री जुटाना पड़ती है।^२ अतः लण्डकाव्य में समग्र जीवन का एकमतीय विवेक होता है जो उसमें पूर्ण होता है। उसमें कान्ति की सुसम्बद्ध गौणता, वर्णन प्रकार, प्रभावान्विति तथा पूर्णता का आधार आवश्यक है।

भारतीय संस्कृत तथा हिंदी साहित्य में लण्डकाव्य की जो परिभाषा मिलती है उसमें इसके विषय, कान्ति तथा साकार की परिभाषितता पर विशेष बल दिया गया है। किन्तु विषय तो साकार प्रदान करनेवाले उपकरणों की व्यवस्था की गई है। फिर भी हिन्दी साहित्य में उपलब्ध लण्डकाव्यों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि लण्डकाव्य का विषय ऐतिहासिक कथात्मक तथा प्रख्यात घटना से युक्त होता है जिसमें कथान्विति तथा पूर्णता अनिवार्य है। मुख्य घटना के साथ आवश्यकतानुसार प्रासंगिक घटनाओं का संघटन भी होता है। अनावश्यक वर्णन विस्तार वर्जित है। महाकाव्य की भाँति सर्ग-विभाजन का बन्धन इसमें अनिवार्य नहीं है। वस्तु विन्यास की सुस्तता तथा तीक्ष्णता मुख्य है। इसकी शैली इतिवृत्तवर्णन प्रधान होती है जिसे वस्तु प्रधान समारम्भानात्मक शैली भी कहा जा सकता है। भावाभिव्यक्ति के लिए सरल तथा बलकारमयी भाषा का प्रयोग अनिवार्य है। साधारणतः इसमें इन्द्र वैविध्य नहीं मिलता पर कभी-कभी एक इन्द्र का बन्धन नहीं भी माना गया है।

१- बाङ्गमय विमर्श, पृ० ४६।

२- गुलाब राय : काव्य के रूप, पृ० १९७।

आलोच्य कवियों की प्रबन्ध काव्य के प्रति उत्पन्न मोह एवं निष्ठा ने प्रबन्ध के प्रभेद सङ्काव्य की भी रक्षा की। किन्तु अन्य प्रभेदों की भाँति ज्ञान भी कस्तुर तथा शिल्प में नूतनता के समवेत का परिष्कार की उत्कृष्ट अभिलाषा का संरक्षण ने नहीं कर पाये। उन्होंने सङ्काव्य के लिए हुए ऐसे अध्यायानों का चयन किया जो सूक्ष्म घटनाओं की अपेक्षा सूक्ष्म भावनाओं के संज्ञ में अधिक प्रज्ञा हो। कवि प्रताप के 'बापू' तथा 'निराला' के 'सुखीदास' में 'अज्ञान' की सफल विशेषताएँ लक्ष्यित हुई हैं। समाचार की दृष्टि से 'बापू' का काना-बदन अस्तिव्य है। 'बापू' की अनुसूची प्रतिभा उसे प्रगीत, कुतूहल तथा प्रबन्ध काव्य की नीतियों में परिगणित करने के लिए बाध्य करती है। इसका साहित्यिक रूप विज्ञान तथा कला परिवान अपने ही का मूल है। 'बापू' में प्रताप की ने नीतिगत कला और सूक्ष्म घटनाओं को विस्मरित कर मानव मन के सूक्ष्मासिद्ध भावों का विचारों ने ही व्यक्त किया है। अतएव 'बापू' में सूक्ष्म घटनाओं का वर्णन कम, भावुक दृष्टि का भावोन्मत्त लक्षिक वर्णित है। अति प्रचार 'सुखीदास' में भी कवि ने नायक के अन्तर्गत की सूक्ष्म स्थितियों का ही वर्णन दिया है। वर्ण-विषय में अमूर्त तत्वों की व्यञ्जना 'सुखीदास' की महत्वपूर्ण विशेषता है। वास्तव में, 'बापू' और 'सुखीदास' काव्य के साहित्यिक रूप सौष्ठव का हिंदी साहित्य में लक्ष्य स्थान है।

बापू

वस्तु-विन्यास : 'बापू' के समस्त पद संश्लिष्ट अनुसूची की अभिव्यक्ति में प्रज्ञा है। इसके प्रबन्धत्व पर विचार करते समय महाकाव्य की ही व्यापकता तथा उदात्तता भले ही न मिले किन्तु सङ्काव्य की ही कथान्विति तथा विचारों की सारसम्यता अवश्य मिलती है। इसके प्रतिकलनस्वरूप 'बापू' के अध्ययन के तत्परचात्र सदैव एक मोटी सी कथा या किसी महत्वपूर्ण घटना का अनुभव करने लगता है। तबमें सृष्टिजन्य मधुर घटनाओं का कलात्मक विन्यास हुआ है। काव्य का आरंभ कवि के मस्तिष्क में गार्ह फनीमुत पीड़ा की सृष्टि से होता है और मध्य उसी सृष्टि में प्रिय के साथ व्यतीत क्षणों की सुलभ अनुसूति तथा विज्ञोह से संतप्त हृदय के करुणा क्रन्दन से युक्त है इसमें प्रिय के

जब वैभव की चर्चा है, मिलन की स्वर्णिम पड़ियों का कर्ण है साथ ही विदुष्य
हृदय द्वारा दुःखार्त गर्ल प्रिय के निष्कुरता की कदाभी है जो उसकी किलता, रुदन,
रिक्किताष्ट तथा उलाहना से युक्त है। इसके उपरान्त कथा के अन्तिम एोमान में निश्चित
प्रकाश सुस-सुस से समकीता हो जाता है और अन्त-अन्त में उपपन्न उसके मार्चमार्मिक
अन्त की कथाएँ समझ आती जो केरा मालमय गिरे उजाहने की कामना व्यक्त है।
कवि जाँसू का समारंभ व्याप्ति की संकुचित परिधि में ही रहता है किन्तु परिसमापन
समष्टि के अमित क्षेत्र में अपने हुए हुए विशेष गतिबुद्धि का अनुभव करता है। अपने
कथा के आदि भाग तथा अन्तान को समष्टि बना देता जा सकता है। कथान्विति की
कुल संनोजना जाँसू की विशेषता है।

जाँसू में नाटकीय तत्त्व संतर्ज की भी सृष्टि हुई है किन्तु
जो आन्तरिक ही है वास्तव नहीं। काव्य में व्यक्त कवि की अभीभूत पीड़ा में आन्तरिक
तन्त्र तथा संतर्ज की क्रम परिष्ठाति मिलती है जिसके साथ साथ ही पाठक का सम्बन्ध
स्थापित हो जाता है। काव्य में अनुसृत हृदयगत भाव तथा मनोगत विचारोंमें एक
चिन्तन उल्लस, स्पृष्ट तथा तृप्त है जो तथैषण्य अन्त के अन्तर्गत विन्यास में पूर्णतः
समर्थ है। इन्हीं तत्वों के आधार पर आचार्य विना मोहन शर्मा ने यह उद्घोषित
किया कि 'जाँसू' को सुकृत काव्य का सीमित न रहकर प्रपञ्च का सींच है जाना
भी उसे (कवि को) अभीष्ट था।^१

जाँसू के कथान्क में सुम्मित भावों तथा विचारों की
तारतम्यता उसके प्रबन्धत्व में सदैव नहीं होने देती।^२ जाँसू का प्रबन्धत्व उसकी भावनाओं
के केन्द्रीभूत प्रभावोत्पादन में है। फ़ारसी कवियों की रुबाइयाँ भी कहीं-कहीं अपने-
अपने संक्षिप्त रूप में एक कथा का आभास देती हैं। जाँसू के प्रणय निवेदन से ही कथा
का एक रेखाचित्र उपस्थित हो जाता है जिसे भावुक कलाकार संकेतों से चित्रित करता है।^३
इस प्रकार जाँसू में भावों की वह संक्षिप्त योजना निहित है जिसे पाठक स्वयं कथारूप
प्रदान कर सकता है। जाँसू के अथाह समुद्र में प्राप्त सुकार (इन्द्र) अपना विला महत्व

१- डा० विनय मोहन शर्मा : साहित्याकाश, पृ० ६६।

२- डा० प्रेमशंकर : प्रसाद का काव्य, पृ० १६७।

रित्य-विन्यास : शांति का रित्य मत प्रौढ़ जन महत्त्व है। तार्किक शब्द ज्ञान, भावानुसूत भाषा, उपमान योजना, विलक्षण प्रतीक विधान, जटिलता वादि शांति की रित्यगत विशिष्टताएं हैं। इनमें ज्ञानवादी कला का पुनरुत्थन प्रगीत मिलता है। शांति की रचना समाख्यान शैली में हुई है कहीं कहीं पर जयि को वृद्धावस्था भावों के वर्णन में वर्णनात्मक शैली का भी आश्रय लेना पड़ा है। अपनी शैली रोचक, मार्मिक तथा प्रभावजन्य है।

प्रसाद की ये सूक्ष्म अभिव्यक्ता भाषाओं में वर्णन में प्रचलित पदावली की सफलता को कैसे हुए वाचु में गुणन शब्दों का कलात्मक विन्यास किया है जिन्हें प्रतिफलरूप वाचु की भाषा में मृणाता, लौक्यता, चित्रात्मकता, काव्यनिकता प्रतीकात्मकता, अन्यात्मकता, लाक्षणात्मकता आदि गुणों का महज नावनाम हुआ है। वाचु में प्रयुक्त अतिरिक्त शब्द अत्यन्त लौकिक, मुर एवं कर्माप्रिय हैं। इसमें अवि ने अपने दृश्य के सूक्ष्म उद्गारों को अभिव्यक्त करने के लिए लाक्षणात्मकता का भी आश्रय लिया है

जैसे 'सा लक्षणा कलित हृदय में, जब किल रागिनी कण्ठी ।' ^१ 'वही रागिनी' शब्द का वही कण्ठियों में सींचकर तारों में राग निकलना न होकर, दुकली उत्पत्ति होना है । इन विशेषताओं के साथ वापू में लोकोक्तिों तथा मुहावरों का भी प्रयोग मिलता है । 'जब ठाल जांस किराकर चुक-ओ ही तुमने कैरी ।' ^२ पंक्ति है, ठाल दिहाना तथा मुल फेरना मुनाने का कुछ विधान हुआ है । 'य' प्रकार वापू की योजना समृद्ध तथा पुष्ट है ।

वापू में प्रयुक्त लंकार भावोत्कर्षक है । काव्य में उनका सज्ज भावन हुआ है वे प्रयास अन्य नहीं हैं । इसमें उपमेय और उपमान का कलात्मक रूप दृष्टव्य है । ^३ इसमें अतिरिक्त रूपक, उत्प्रेक्षा, सन्देह तथा नूतन लंकार, तानवीकरण, विशेषण विपर्यय, विरोधाभास आदि का कुछ विधान भी वापू में मिलता है । श्लेष और रागैरूपक को एक साथ भी देता जा सकता है । ^४ वापू में प्रयुक्त लंकारों में विरोधाभास महत्पूर्ण है । निध्या का मैं चिरसात्य की जलना या ज्वाला का शीतल होना आदि विरोधाभास के पुन्दर उदाहरण हैं । ^५ वापू का काव्य-वैभव एवं कलात्मक शौष्ठव इसके आलंकारिक कौशल पर भी निर्भर करता है । वापू की लंकार योजना पाठक की तत्काण आकर्षित कर लेती है ।

काव्य में नूतनता के जाग्रही कवि प्रसाद ने रू मात्राओं के स्वरचित छन्द में वापू की रचना की है । रू मात्राओं का यह छन्द दो पंक्तियों में पूर्ण होता है । यह छन्द मात्रिक है । १४-१४ मात्राओं की चार पंक्तियों में वापू का एक पद सुगठित है । इसमें द्वितीय और तृतीय पंक्तियों में तुलान्त योजना मिलती है और प्रथम तथा तृतीय पंक्ति तुकविहीन है । कामायनी के ज्ञानन्द वर्ग की रचना भी इसी

१- प्रसाद : वापू, पृ० ३ ।

२- वही, पृ० ३५ ।

३- माधकता ने जाये तुम राजा में चले गये थे ।

तम व्याकुल पड़े बिजसते थे, उतरे हुये नहे थे । वही, पृ० २६ ।

४- जब उठा स्नेह, दीपक-सा नवनीत हृदय धा मेरा

जब शेष बूम-रेखा से चित्रित कर रहा अविरा । वही, पृ० २६ ।

५- तुम सत्य रहे फिर सुन्दर

मेरे इस निध्या का है । 'वापू', पृ० १२ ।

शीतल ज्वाला जलती है

ईश्वर होता ज-जका । 'वही', पृ० ६ ।

रुन्द में हुई है। प्रायः सभी आधार पर कुछ लोग उस रुन्द को वानन्द सर्ग या वाणु रुन्द की संज्ञा से अभिहित करते हैं। इस भी तो वाणु का यह रुन्द उस सर्ग ताल की दृष्टि से अत्यधिक सरस तथा प्रवाहपूर्ण है। उसमें एक गति है, कै है, प्रवाह है, सरसता है, जो वाणु की लोकप्रियता तथा सफलता का बूढ़ कारण है।

वाणु में कथान्विति, अनुभूति की प्रवाहता, सरस भाषा, समृद्ध अलंकरण, सूक्ष्म प्रतीक योजना, सन्मयकारिणी व्यक्तता और प्रवाहपूर्ण रुन्द विधान का सौन्दर्य पूर्ण विन्यास हुआ है। इसकी कस्तुरी भाषा और समर्थ कला वह मृगमरिचिका है जो आधारभूत अपना स्वरूप परिवर्तित करने की पूर्ण सामर्थ्य रखती है। वाणु में प्रबन्ध-शिल्प, प्रगति-शिल्प और मुक्तक शिल्प की ऐसी सम्मिश्रित योजना मिलती है जिसमें सन्मय-स्वरूप निश्चित कर पाना संभव हो प्रतीत होता है। काव्य के विविध रूपों की दृष्टि से वाणु का सापेक्षिक महत्त्व है।

तुलसीदास

कस्तुरी-विन्यास : कवि निराला ने सर्वसाधारण के मध्य प्रचलित 'तुलसीदास' की कथा में रूपकत्व का समावेश कर उसे अभिनव रूप प्रदान किया है। कथानक की रचना मौखिक एवं मूर्त तथ्यों के आधार पर न होकर सूक्ष्म अन्तर्चेतना या अमूर्त तथ्यों के उप-निवेश में हुई है। कवि ने नाटक के मनोज्ञता में घटित अमूर्त एवं सूक्ष्म तथ्यों को रूपायित किया है जिसमें वात्पान्विति सांस्कृतिक जागरण, मोहाविष्ट जीव में ज्ञानोदय, आत्मचेतना का विकास, मनःस्थितियों के तीव्र घात प्रतिघात आदि की समुचित योजना निहित है।

साधारण रूप से तुलसीदास की कथा अत्यधिक तन्निष्ठ और सर्वविधित है जिसमें नाट्य स्थितियों का कलात्मक संयोजन हुआ है। हरलाम वर्म और संस्कृति के अद्यपत्य से आक्रान्त भारत के चिन्तन से लेकर नाटक के चित्रकृत प्रमण में प्रकृति से घादगत्कार तक की कथा काव्य के चारु स्थिति में जाती है। तत्पश्चात् चित्रकृत प्रमण के सम्य प्रकृति की रम्य लटा के मध्य रत्नावली का अथानक प्राकट्य और मोहाभिभूत तुलसीदास का वहाँ से कर लौट जाना, कोपरान्त रत्नावली के भाई के आगमन की घटना विकास की स्थिति है। रत्नावली का पितृगृह जाना और प्रेमविह्वल

तुलसीदास का कर्ण पर पहुँचने की घटना चरमस्थिति है। रत्नावली की मर्त्यता से तुलसीदास के कलानाशकार की विनष्ट तथा गूर केग की तथा उतार या निगति की स्थिति कही जा सकती है। प्राची कान्त में भारत के अस्तमित सांस्कृतिक पूर्व के उदय का कान्त अन्त की स्थिति के अन्तर्गत आता है। कर्ण पात्री स्थितियाँ भारतीय शब्दावली में वारम्भ, गत, प्राप्त्यता, निगमिष्य और फलानम है। सांस्कृतिक पूर्व के अस्तमित हो जाने से और भारतीय विनष्टि पर पुनः पूर्वोदय होने की जित्त विविध स्थितियों का विनष्टि कवि ने किया है या प्रस्तुत रचना को प्रत्यक्ष की गरिमा का संश्लिष्ट कथापुत्र की लामा से विनष्ट करने के लिए पर्याप्त है।

तुलसीदास की कथा संश्लिष्ट है। उसमें न तो घटना काव्य है और न तो प्रणव विस्तार। फिर भी, उसकी पुनर्जात कलानाशकार की प्रभावान्विति को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। उसमें वास्तविक कथा के अतिरिक्त प्रासंगिक कथाओं का संयोजन नहीं मिलता है। संभव है, मूल कथा की रक्षा का स्पष्टता के लिए ही कवि ने ऐसा किया हो। नुं भी अमूर्त एवं सूक्ष्म भावों की सृष्टि में कथा-विस्तार तथा अन्य कथाओं का समावेश बाधक ही सिद्ध होता, सहायक नहीं।

‘तुलसीदास’ काव्य का महत्व उसके साधारण प्रतिपाद कर्ण में निहित न होकर प्रतीकार्थ में है, जो तदनुगुण काव्य साहित्य में इसे कामायनी के साथ परिगणित करने के लिए बाध्य करती है। कथा का कर्ण और जल सूर्यास्त का सूर्यास्त से जुड़ा है जो प्रायः भारतीय संस्कृति के परामर्श का नवीकृत का प्रतीक है। प्रतीक शैली के माध्यम से ही तुलसीदास के कथापुत्री स्थिति को ऊर्ध्वमुखी बनाकर यह स्पष्ट किया गया है कि भारत की दीन-हीन विनष्टि स्थिति को मिटाकर पुनः सांस्कृतिक उत्थान तथा भारतीय गरिब एवं समृद्धि की प्रतिष्ठापना हो सकती है। इस काव्य के प्रमुख पात्र तुलसीदास राष्ट्रीय सांस्कृतिक नवीत्थान के प्रतीक है और रत्नावली नीलकण्ठ शारदा की प्रतीक है जो नाराज के लिए प्रेरणाप्राप्त है। अतः कवि ने स्पष्ट घटना तथा पात्रों कादि के माध्यम से सूक्ष्म वैचारिक भावों का कलात्मक चित्रण किया है।

तुलसीदास का कथा संगठन मूर्त एवं स्पष्ट पृष्ठभूमि पर होने

जि लपेटा लपुत बन्तश्चै ना के आचार पर हुआ है। जिसने नाटकीय तत्व संभर्ण तथा लपेटा लपुत बन्तश्चै कियान हुआ है। पूरा तब तक काव्य आन्तरिक रूप से युक्त है किन्तु उसकी चमक-परिणति मोहामिभूत सुखीदास के समुद्राल पङ्क्तियों पर व्यंग्य से जाह्नव रत्नावली की मनःस्थितियों के हासो-विहोस में निहित है। व्यंग्य से रत्नावली के सफल जग बग, जिसने रूप-रस और फल सुखीदास की प्रताड़ित करते हुए सफा कह उठती है कि 'राम के गरीब नाम के मूत बह्मर'। यत्नी के ऐसे अमानिष मयन की सुनकर सुखीदास का आना-जाना किन्तु ही जाता है और गृहत्याग का रत्नावली से प्रान्त जानालों को पाश्च संसार में निरीक्षण करते निकल पड़ते हैं। इस स्थल पर नायक-नायिका के मानसिक अशांत, प्रीति, चिन्ता, पीड़ा आदि का संक्षिप्त वर्णन यदि के बड़े ही कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है। सुखीदास के नस्तिष्क में प्रकृति के विषाण्ड हंस की केसर पिल-रंग की वृष्टि होती है वह काव्य में नाटकीय स्रव्यता को उत्पन्न करने में सहायक है।

क्या यह आनंद तब तक नाटकीय ही का है। मनःस्थिति के तीव्र नात-प्रतिधात तथा कथानक संगठन में जो मद्रियता, मयनता, सरसता तथा कलात्मकता के दर्शन होते हैं वह निराशा की उर्वि में लपेटा लपुत की है। यदि ने कथा में सुखीदास की अन्तःशेना को पूर्णतः अनुसृत (अन्तर्हित सूर्य का उदय) दिखाकर प्रभावान्विति की सान्ध्यपूर्ण वृष्टि की है। समग्रता सुखीदास का वस्तु विन्यास उसे काव्यत्व प्रधान करता है।

शिल्प-विन्यास : मनोविज्ञानिक पीठिका पर आवेष्टित प्रस्तुत आख्यात्मक काव्य की शैली मनोभावों की व्यंजना के प्रतिकूलतम मनोविश्लेषणात्मक हो गई है। यद्यपि काव्यकाव्य के तत्वों के निवारण में यदि ने वर्णनात्मक शैली का भी आश्रय लिया है। सुखीदास की मनःस्थिति के परिवर्तन जानेवाले उन महत्त्वपूर्ण क्षणों में जो वो स्वयं प्रकट करती है और स्वयं ही उदात्त मनोभावों की प्रशंसा शैली का कलात्मक रूप प्रकट है। बाजपेयी की ने कथनी शैली को उदात्त शैली का कलात्मक रूप प्रकट है। बाजपेयी की ने कथनी शैली को उदात्त शैली कहा है। निराशा की तीव्ररी शैली उदात्त और विराट पितृ की है जिन्हें उन्होंने महाकाव्याचित उत्कर्ण किया है। यह उनकी पांडित्य शैली की कही जा सकती है। यहाँ उन्होंने

विशाल चित्र फलक पर संश्लिष्ट और गानात्मक भाषा प्रयोगों के माध्यम से विराट चित्रों की अवतारणा की है यहाँ वाक्य रंग की ही प्रकृति नहीं, है और न गीतिका के से जालीक पित्रों का उल्लिखित संकेत है। यहाँ वास्तव में कवि यह प्रौढ़ का विन्यास कर रहा है ----- जिसे अपने उदात्त शैली का नाम दिया है।^१ कुक्षीदास में विविध शैली के वर्ण होते हैं फिर भी अन्तर्विश्लेषण में सज्जन का शैली को गनी-विश्लेषणात्मक शैली कहना तत्त्वहीन होगा।

प्रस्तुत काव्य की भाषा भावानुसूत है। सूक्ष्म भावों तथा विचारों को मूर्त रूप प्रदान करनेवाली भाषा में शब्द-कला तथा उच्च विन्यास विनयानुसूत है जैसे भारत के नम का प्रभापूर्ण शीतलकाय सांस्कृतिक सूर्य, अस्तमित आज रे - तमस्तु^२ की व्यंजना में कवि की समर्थ भाषा का रूप जीवन्मय हो गया है। इससे अतिरिक्त वह आज हो गयी दूर तान, हलचल मधुर वह और गान^३ की भाषा अत्यधिक कोमल तथा मधुर बन पड़ी है। अतएव इस भाषा भावशुद्ध वैचारिक मूल की जात्या का लगावण करने में पूर्णतः समर्थ है, एक ओर उसमें जीवन्मयी गरिमा एवं जीवात्म्य है तो दूसरी ओर लालित्यपूर्ण रस प्रवाह तथा भावनाभीर्य भी है। कुक्षीदास की भाषा कोमल एवं विराट, सूक्ष्म एवं स्थूल, तीव्र एवं क्षिप्त तथा मृदुल एवं गाम्भीर्यपूर्ण कर्णों की व्यंजना में सहाय होने के साथ ही प्रतीकात्मक भी है। यद्यपि यह प्रतीकात्मकता कवि के लिए साध्य न होकर साधनमात्र की है फिर भी समस्त काव्य प्रतीकमय हो गया है। इसमें कवि ने अमूर्त एवं सूक्ष्म गतिमय मानसिक चित्रों को प्रतीक तथा बिम्ब के विराट फलकाधार पर प्रस्तुत किया है।

कुक्षीदास का चरित्रण विमान उसके साहित्यिक रूप सौष्ठव को प्रस्तुत करने में पूर्णतः सहायक हुआ है। जहाँ कवि ने पौराणिक ज्यवा पारम्परिक उपमानों को प्रस्तुत भी किया है तो उसमें उनकी मौलिकता का स्पष्ट आभास मिलता है। द्रौपदी के वीररक्षण का रूपक ब्रह्मण कवि ने रत्नावली के लज्जा

१- नन्ददुलारे वाज्ज्येयी : कवि निराळा, पृ० १३५-३६।

२- निराळा : कुक्षीदास, बन्द सं० १।

३- वही, बन्द सं० ७३।

छण का सुन्दर कर्म लिया है । रत्नावली के छज्जाजनित भावों के चित्रण में कवि ने सांगिरूपक^१ का कुशल विन्यास किया है । इसके अतिरिक्त 'मानवीकरण'^२, विरोधाभास,^३ तथा विशेषण विपर्यय^४ आदि अलंकारों का कलात्मक विधान भी इस काव्य में हुआ है । हमें कवि ने मनोवैज्ञानिक तत्त्वों से आविर्भूत सूक्ष्म और अस्पष्ट भावों तथा विचारों को अप्रस्तुतों के माध्यम से मूर्तकृत किया है जो प्रस्तुत रचना में कलात्मक तीक्ष्ण का उत्कृष्टतम उदाहरण कहा जा सकता है ।

छन्द विधान की दृष्टि से इस काव्य का अत्यधिक महत्त्व है । पञ्चटिका तथा रास छन्द के मिश्रण से निर्मित तुलसीदास का छन्द भावामिष्यन्ति की व्यंजना में पूर्णतः सफल हुआ है । इस नूतन छन्द की पहली, दूसरी, चौथी और पाँचवीं पंक्ति एक ढंग से निर्मित है और तीसरी तथा छठी पंक्ति दूसरे ढंग से । इस प्रकार दो छन्दों के योग से निर्मित तुलसीदास का छन्द विधान साहित्य में एक अभिनव प्रयोग माना जाएगा । डा० पुस्तूलाड के अनुसार^५ तीसरी और छठी चरण की २२ मात्राएँ चौपाई में समप्रवाही जखल जोड़ने से बनी हैं । चौपाई के दो चरण और २२ मात्राओं के चरण के योग से छन्द का नावा लागू बनता है । इस प्रकार के दो छण्डों में छन्द का निर्माण हुआ है ।^६ किन्तु इस मताधार पर प्रत्येक छन्द की स्थिति संवेहास्पद हो जाती है क्योंकि चौपाई जैसा साम्य अन्य प्रवाह कुल ही छन्दों में मिलता है और दूसरे १६ मात्राओं की छोटी पंक्तियों का अंत छण्ड अकार से (जो वर्जित है) हुआ है जिससे भी इसको चौपाई के समान नहीं माना जा सकता है । इसके प्रत्येक छन्द की गति , व्यन्यास तथा वन्त्यानुसार की योजना पञ्चटिका तथा रास छन्द के अनुरूप है ।

१- लाज का आज मणणा, अकलम, नारी ला;

लीकता होर, पैह कौन और

पैठा उनमें जो अक्षम और ?

सुलता अब अंचल, नाथ पौर साड़ी का । - निराला : तुलसीदास, छन्द सं० ७८ ।

२- तर-तर, वीर-वीर, वीर-वीर, वीर-वीर

जानै क्या कैतै मृणा, मृणा,

कौ प्राणों से हू उठ्ठा, हू उत्तर ; वही, छन्द सं० १६ ।

३- रण-रण से रंगरेह जाग स्वप्नोत्पल । वही, छन्द सं० ८० ।

४- कल्पनात्कार कवि के सुदम

कैतनीमियों के प्राण प्रथम । वही, छन्द सं० ३६ ।

५- डा० पुस्तूलाड : आधुनिक हिंदी काव्य में छंद योजना, पृ० ३६० ।

फिर भी उसके भाषा, चरित्र-गति, आ आदि के विधान में कवि को भावानुसूत परिवर्तन भी लीष्ट रहा है।

अन्ततः यह कहा जा सकता है कि तुलसीदास की प्रस्तुत और अप्रस्तुत कथा-संगठन में शैलीगत विविधता, भाषा, नाटकीयता, हृन्मयोजना, नाद व्यञ्जना, चित्रात्मकता, प्रतीकात्मकता आदि का उत्कृष्ट विधान हुआ हुआ है। काव्य में रूपकत्व का समावेश इसकी मूर्खी विशेषता है।

प्रस्तुत काव्य की सर्गविविधता तथा आत्मान प्रमुखता के कारण कतिपय विद्वान् उसे छंदु आत्मान काव्य या गीतिमात्र मानते हैं।^१ किन्तु ऐसा मानते हुए भी वे विद्वान् उसके महाकाव्योचित होने की उम्मेदना नहीं कर सकते^२ और तुलसीदास में निहित प्रकृत्यत्व को स्वीकार करते हैं। इसमें नायक के जीवन के एक सुदृढ छंद या महत्वपूर्ण घटना का वर्णन हुआ है जिसे उसे संपूर्ण काव्य कहना ही अधिक समीचीन होगा। कथानक की एकान्विधिता और प्रबलता तथा शैली की प्रकृत्यकाव्योचित उदात्तता एवं गरिमा इसके संपूर्णकाव्यत्व को सुस्पष्ट करती हैं। इसमें कवि ने नायक के जीवनवृत्त को ज्यों का त्यों न दुहराकर बल्कि इस भाँति प्रस्तुत किया है कि उसमें यादृश्य सादृश्य की ओर उन्मत्त-सादृश्य की प्रधानता हो गई है। नायक की मनःस्थितियों के बालोढ़न-विशोढ़न में तत्कालीन ऐतिहासिक तथा सांस्कृतिक गरिमा को स्थापित किया गया है। इसमें तुलसीदास के चेतनासंगुल भावों की अन्तर्धारा के माध्यम से कवि ने अपने भावाङ्कारों को निरूपित किया है। विषय, नाटकीय कथा विन्यास तथा कार्य व्यापार, प्रतीकात्मक शैली से अनुस्यूत प्रकृतिकर्णन, विषयानुसूत भाषा, उदात्त तथा गरिमामय शैली अप्रस्तुत विधान और हृन्मय संयोजन आदि इन संपूर्णकाव्य की सफलता के अवलंब उदाहरण हैं।

(४) महाकाव्य

प्रकृत्य काव्य के प्रमुख रूप-महाकाव्य की प्रौढस्थिती आधिकाल से लेकर आज तक अनुपुण्ण गति से प्रवर्तमान रही है, यही ही उसके एकमात्र विधान के

१- नन्ददुलारे वाजपेयी : कवि निराला, पृ० १२२ ।
तथा

डा० शान्ति श्रीवास्तव : आयावादी काव्य और निराला, पृ० १२२ ।

२- नन्ददुलारे वाजपेयी : कवि निराला, पृ० १२२ ।

प्रतिमान बदलते रहे हों। कारण, आगे सत्य-शिव-सुन्दर जो आदर्शों से उद्भूत तथा महत् जीवन के मध्यम उदान केतनाओं से संकुल आदर्श स्थानकों का कलात्मक ढंग से प्रस्तुतीकरण है। विवेक महाकाव्य की परसे आधुनिक महाकाव्य के प्रतिमानों के परिप्रेक्ष्य में करना है किन्तु इस सन्दर्भ में महाकाव्य सम्पत्ति पूर्व विचारों से अलग होना भी अनिवार्य है। महाकाव्य के विषय में विचार व्यक्त करनेवाले संस्कृत आचार्यों में मामह^१, कण्डी^२, रुद्रट^३, ऐमचन्द्र^४ विश्वनाथ^५ तथा कर्णज^६ आदि प्रमुख हैं। इनमें अतिरिक्त अग्निपुराणकार^७ ने भी महाकाव्य पर अपना मत व्यक्त किया है। इन संस्कृत आचार्यों ने अपने ढंग से महाकाव्य के स्वरूप तथा लक्षणों को निर्धारित किया है जिसकी यहाँ पर संक्षिप्त रूप से सम्मिलित चर्चा करेंगे। भारतीय संस्कृत आचार्यों द्वारा निर्धारित महाकाव्य के प्रमुख लक्षण इस प्रकार हैं :

कथानक अनतिदीर्घ होना चाहिए। अथ नाटकीय तत्वों से युक्त सर्गबद्ध होनी चाहिए। कम से कम ८ सर्ग और प्रत्येक सर्ग के अन्त में लाले सर्ग की कथा की पूर्णता होनी चाहिए। कथा को प्रत्यात तथा इतिहास सम्मत होना चाहिए। साथ ही कथावस्तु में ऐसी महत्वपूर्ण घटना का नियोजन होना चाहिए जिस पर समस्त कथा को आधारित किया जा सके। प्रमुख कथा के अतिरिक्त अवान्तर कथाओं का संगोष्ठ भी होना चाहिए। कथानक में अतिरिक्त एक प्रवाह अनिवार्य है और शृंगार, वीर तथा शांति रूप में से किसी एक रूप की प्रधानता होनी चाहिए। कथा का प्रारम्भोत्थाचरण के साथ तथा अंत नायक द्वारा फलप्राप्ति के साथ होना चाहिए। अंत में उपसंहार होना चाहिए।

१- काव्यालंकार; मामह, १। १६-२३।

२- काव्यादर्श; कण्डी, १। १४-२०।

३- काव्यालंकार; रुद्रट १६। ७-२३।

४- काव्यानुशासन; ऐमचन्द्र, अ० ६ पृ० ३३०।

५- साहित्य दर्पण; विश्वनाथ ६। ३१५-२५।

६- दशरूपक; कर्णज २। १२

७- अग्निपुराण, १। ३३७

महाकाव्य का नायक वीरौदार्य, जिह्मौत्सन्न, वीर, महान् , नीतिज्ञ, परकीर्ण सम्पन्न , सत्सौत्सन्न -देवता, कात्री एवं राजा होना चाहिये । नायक के चरित्र की महत्ता को बढ़ाने के लिए प्रतिनायक भी होना चाहिये । प्रतिनायक को भी शौर्य, वीर एवं पराक्रमी होना चाहिये । नामान्तर्गत वर्ण, धर्म, नाम, मोक्ष आदि शिष्टियों पर समग्र रूप से या फिर किसी एक पर विजय प्राप्त करना चाहिये । उसमें वर्णाश्रम तथा वृत्तिप्राकृत कार्यों को सम्पन्न करने की क्षमता निहित होनी चाहिये । नायक और प्रतिनायक के अतिरिक्त मंत्र-दूत प्रयाण आदि का समावेश भी होना चाहिये ।

महाकाव्य में जीवन के विविध व्यापारों का वर्णन अनिवार्य है । वन-विहार, जलक्रीडा, विवाह, यज्ञ, युद्ध, राज-राज आदि क्रियाओं के साथ नगर, सागर, पर्वत , वन कूट, सूर्योदय, चन्द्रोदय आदि प्राकृतिक दृश्यों का वर्णन भी होना चाहिये । ये समस्त वर्णन प्रसंगानुसृत होने चाहिये । पाण्डित्य प्रदर्शन के हेतु उनकी अनावश्यक सूची तैयार करना आचार्यों द्वारा वर्णित बताया गया है ।

महाकाव्य की शैली गंभीर तथा गरिमामयी होनी चाहिये । इन आचार्यों ने उक्त से महाकाव्य की शैली पर अपना मतव्यक्ति स्पष्ट किया । किंतु महाकाव्य के उदाहरणों का निर्देशन करते समय यत्र-तत्र शिष्ट विधान पर भी अपना विचार व्यक्त किया है जिसे संकलित कर संक्षेप में देखा जा सकता है ।

महाकाव्य की छन्द योजना पर भामह ने ध्यान नहीं दिया किंतु वण्डी ने यह बताया कि महाकाव्य में रम्य छन्दों का प्रयोग होना चाहिये जो पढ़ने सुनने में अच्छे हों । इसके साथ ही यह भी कहा कि एक सर्ग में एक ही छन्द होना चाहिये और सर्ग के अन्त में उसे बदलकर भिन्न छन्द द्वारा आगे सर्ग की सूचना देना चाहिये ।² किन्तु इस कथन के अन्वय स्वल्प विश्वनाथ ने केवल इतना कहा कि किसी- किसी महाकाव्य में नाना प्रकार के छन्दों से युक्त सर्ग भी मिलते हैं ।³ इस प्रकार महाकाव्य की छन्द योजना पर कोई सुनिश्चित विचार नहीं मिलता और जो मिला भी है उसे उदाहरण

१- सर्गैरनतिविस्तीर्णैः श्रव्यपुनैः सुसन्धिभिः ।

काव्यादर्श, १।१८

२- वही । १-१६

३- नानावृत्तयः कापि सर्गः करकदृश्यते ।

साहित्य दर्पण ६।३२१ ।

न कहकर बर्बाद मात्र कहा जा सकता है ।

महाकाव्य में ललकार की उपयुक्तता को स्वीकारते हुए भामह ने बताया कि महाकाव्य को सारलकार लेना चाहिए ।^१ जो कवि को कण्ठी ने भी सुझाया ।^२ ऐमचन्द्र ने भी महाकाव्य में ललकार की स्थिति को स्वीकार किया ।^३ पूर्ववर्ती वाचार्थ रुद्रट तथा परकीर्ण वाचार्थ विश्वनाथ ने महाकाव्य में ललकार की स्थिति पर कोई विचार नहीं व्यक्त किया , जो गम्य है कि ललकार महाकाव्यों में ललकार के महत्व भावन को देखकर तो शान्त हो कर ली ।

महाकाव्य की भाषा के विषय में इन वाचार्थों ने स्पष्ट रूप से कुछ भी नहीं कहा । भामह ने अथर्व महाकाव्य में 'काम्य शब्दार्थ' को आवश्यक बताया^४ अथर्व महाकाव्य की भाषा को शिष्ट एवं सुलभ्यताओं के मध्य प्रयुक्त होने के अनुकूल लेना चाहिए ।

इन वाचार्थों ने महाकाव्य के गुण में निहित उद्देश्य पर भी प्रकाश डाला है । कण्ठी ने लक्ष्मी, धर्म, काम, मोक्ष अर्थात् 'चतुर्वर्गलक्षण' पर जोर दिया है ।^५ रुद्रट^६ तथा वाचार्थ ऐमचन्द्र^७ ने भी इस मत का समर्थन किया । किन्तु जहाँ चकर विश्वनाथ ने इन समस्त सिद्धियों में से किसी एक को महाकाव्य का प्रिय मानक काव्य संरचना में प्रवृत्त होने को कहा ।^८

संस्कृत वाचार्थों ने उपलब्ध महाकाव्यों को आधार बनाकर महाकाव्य के लक्षण निर्धारित किये हैं । महाकाव्य के उपर्युक्त समस्त लक्षण साधुनिक हिन्दी

१- काम्य शब्दार्थ न सारलकार सदाश्रयम् ।

काव्यालंकार, १।१६

२- काव्य जलान्तरस्थायि जायते सदलङ्कारेति ।

३- उपलब्धेचिह्नं यथा ----- सदलंकारवाक्यत्वं ----- इति ।

४- काव्यालंकार, १।१६

काव्यानुशासन ; जठर्वा अध्याय

५- काव्यादर्श, १।१५

६- काव्यालंकार, १६।५-६

७- काव्यानुशासन ८वा अध्याय ।

८- चत्वारस्तस्य कारः स्तुतेष्वेकं च फलं मते ।

साहित्यदर्पण ६।३६

महाकाव्यों की विपुल राशि पर जटिल नहीं होते। साहित्य के बदलते प्रतिमानों के साथ काव्य की इस विधा ने भी अपने स्वरूप के निश्चित आयामों में महत्वपूर्ण - परिवर्तन किये हैं। आज के महाकाव्यों को परतने के मानक उल्टे हैं। जब महाकाव्य की रसावस्था प्रख्यात और सज्जनाश्रित हो तथा नायक पीरोंदार, उच्च बुद्धिमत् हो, जिसका चारों सिरियों की या फिर किसी एक ही सिरि की प्राप्ति हो, ऐसी मान्यता नहीं रही। जब समस्तानिष्ठ चर्चा तथा गुणोत्थन जटिल स्थितियाँ महाकाव्य का विषय बनती हैं। नायक भी किसी जाति अथवा वर्ग का हो सकता है उसे केवल कर्म से महान् तथा उच्च होना चाहिए। कथानक का आरंभ मालाच्छरण से तथा अंत सुखांत होने की मान्यता भी आज के महाकाव्यों में नहीं मिलती। इस प्रकार कथानक के निर्माण की प्राचीन परिपाटी आज के महाकाव्यों में अनाप्त प्राय हो चुकी है। प्राचीन महाकाव्य एक प्रधान में आज के महाकाव्य गति प्रधान है। प्राचीन महाकाव्यों में भावाकुलता ही प्रमुख थी किंतु आज के महाकाव्यों में मनोवैज्ञानिकता मुख्य है। प्राचीन महाकाव्यों में तन्त्र तथा संघर्ष का वाह्य विधान होता था किन्तु आज उनका वाह्य विधान न होकर आन्तरिक विधान ही होता है और काव्य में संघर्ष तथा तन्त्र की निर्मित मानसिक घरातल पर होती है। प्राचीन महाकाव्यों में जीवों के विविध व्यापारों का वर्णन होता था और आज उन-परिस्थिति तथा समस्याओं का वर्णन होता है। कारण उन कवियों के रचना-विधान के मूल में निहित उनकी स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ति तथा साहित्य के बदलते हुए प्रतिमान हैं।

आधुनिक महाकाव्यों के स्वरूप ज्ञान के लिए पाश्चात्य आचार्यों द्वारा निर्धारित महाकाव्य के तत्त्वों से अज्ञात होना भी आवश्यक है जिस प्रकार मामह दण्डी आदि ने प्राचीन महाकाव्यों को आधार मानकर उसके लक्षण निर्धारित किये, उसी प्रकार पाश्चात्य काव्य चिंतकों ने भी होमर के इलियड 'बोछी' आदि को ध्यान में रखकर महाकाव्य के तत्त्व निर्धारित किये। पाश्चात्य आचार्यों में सर्वप्रथम मत व्यक्त करनेवाले आचार्य वारस्तू हैं। उन्होंने स्वतंत्र रूप से महाकाव्य के विषय में न कहकर त्रासदी (ट्रैजिडी) और महाकाव्य (एपिक पोइट्री) के तुलनात्मक

कवि के प्रसंग में जो कुछ भी कहा वह महत्वपूर्ण है।^१ अरस्तू के पश्चात् मैकनील डिक्सन^२, एवरक्राम्बी^३ सी० एम० बावरा^४ और डब्ल्यू पी० कर^५ वादि ने भी महाकाव्य के विषय में अपने विचार व्यक्त किये हैं।

अरस्तू के अनुसार महाकाव्य में षट्पदी छन्द के अन्तर्गत समारम्भ-नात्मक अनुकरण होता है। उसकी रचना त्रासदी की भाँति नाटकीय तत्वों से युक्त होनी चाहिए, जो जीवंत इकाई के रूप में प्रतीत हो और सम्पन्न आनन्द प्रसारित कर सकने में सक्षम हो।^६ त्रासदी के साथ तुलना करते हुए अरस्तू ने महाकाव्य के विषय में जो कुछ भी कहा है उसके आधार पर संक्षिप्ततः यह कहा जा सकता है कि महाकाव्य की कथा स्वभाविक होनी चाहिए। इसमें जीवन के किसी एक सत्य का उद्घाटन होना चाहिए। इसमें उदात्त कार्य-व्यापार तथा घटनाओं का प्रतिपादन इस प्रकार होना चाहिए जो स्वतः पूर्ण गम्भीर तथा कर्णनात्मक हो, वादि से जत तक एका ही छन्द में रचित हो तथा कर्तारमय, मनोरम भाषा से युक्त उत्कृष्ट शैली में संगृहीत हो, जिससे कथा का सजीव तथा जीवंत विकास हो सके। यहाँ पर विषय को विस्तार से बताने के लिए अरस्तू तथा अन्य पश्चात्य विचारकों के मत को आधार बनाकर संक्षेप में महाकाव्य के तत्वों पर विचार करेंगे।

पश्चात्य विद्वानों के अनुसार महाकाव्य वृद्धाकार, कवि प्रधान काव्य है। इसमें एक मूल कथा होती है जिसके साथ-साथ अवान्तर कथा का विव्यास होता है। कथानक का विकास नाटकीय ढंग से होता है। कथा विस्तार में कार्यान्विति तथा घटना-विस्तार का भी योग रहता है। कथा में वादि, मध्य और अवसान का एकसूत्र में गुंथा होना अनिवार्य है। इसमें किसी महान् घटना का कवि होता है जिसका प्रभावान्विति में युक्त होना आवश्यक है। इसमें यथासंभव जीवन का सर्वांगीण कवि हो होता है।

१- अरस्तू का काव्यशास्त्र, भाग ३, संपा० मोक्सन, पृ० ३४, ३६, ४६-४८।

२- इंग्लिश एण्ड हीरोइक पौइटी, एम० डिक्सन, पृ० २२।

३- दि एपिक, एल० एवरक्राम्बी, पृ० ५२।

४- फ्राम वॉर्ल्ड टु मिल्डन, बावरा, पृ० १।

५- एपिक एण्ड रोमांस, डब्ल्यू० पी० कर०, पृ० १७।

६- अरस्तू का काव्यशास्त्र, भाग ३, संपा० टी० ए० मोक्सन, पृ० ४७।

महाकाव्य का नायक महान् , वीर, युद्धप्रिय तथा पराक्रमी होता है, साथ ही उसका सम्पर्क देवताओं के साथ भी होता है। उसके कार्यों की दिशा निश्चित होती है जिसमें नियति या देववाद का भी हाथ रहता है। जरस्तू ने महाकाव्य के लिए तीन प्रकार के नायक बताए हैं। एक यथार्थवादी, दूसरे सामान्य चारित्रिक विशेषताओं से युक्त और तीसरे परम्परा से माने हुए कल्पित नायक- जिसमें देवता गन्धर्व, यक्षा, राक्षस आदि आते हैं। नायक के अतिरिक्त अन्य पात्रों का समावेश भी महाकाव्य में आवश्यक होता है। समस्त पात्रों के चरित्र में नवीनता, संस्कारपता, अद्भुत कार्यक्षमता तथा व्यक्ति वैशिष्ट्य आदि गुणों का होना अनिवार्य है। पाश्चात्य साहित्य में महाकाव्य का नायक स्वयं कवि भी हो सकता है इसका प्रमाण 'डिवाइन कॉमेडी' के रचयिता कवि दांते का नायकत्व ग्रहण करना है।

महाकाव्य की शैली कर्णात्मक होती है जो उदात्त तथा गंभीर तत्वों से युक्त होती है। इसकी शैली के विषय में जरस्तू का कथन है कि महाकाव्य में कवि सब कुछ अपने शब्दों में सामान्य ढंग से कहता है या अलंकारिक भाषा में कहता है। भाषा पर अधिकार होने से कवि उसे अन्यान्य विशेषताओं से सजा-संवार कर सुन्दर रूप में भी व्यक्त करता है।^१ इस प्रकार वहाँ भाषा एवं शैली के विन्यास में स्वतंत्रता है। केवल महाकाव्य में षट्पदी छन्द का प्रयोग अनिवार्य है। महाकाव्य की शैली में विशिष्ट छातीनता, उच्चता और स्पष्टता का होना अनिवार्य माना गया। वृद्ध-आकार में रचित होने से ही किसी रचना को महाकाव्य नहीं माना गया उसका महाकाव्यत्व उसकी शैलीगत विशिष्टताओं पर निर्भर करता है यह शैली कवि की अपनी विचारधारा ऐतनी तथा कल्पना पर आधारित होती है। ऐसी विशिष्ट शैली से युक्त महाकाव्य ऐसे अनोखे लोक में पहुँचा देते हैं जहाँ सब कुछ महत्वपूर्ण होता है कुछ भी आरम्भित नहीं होता।^२

१- जरस्तू का काव्यशास्त्र, भाग ३, संपा० टी०ए० मोक्षन, पृ० ५१।

2- What Epic quality, detached from epic proper, do these poems possess, then, apart from the mere-fact that they take up great many pages? It is simple a question of their style the style of their conception and the style of their writing the whole style of their imagination, in fact, they take us into a region in which nothing happens that is not deeply significant a dominant, noticeable symbolic purpose presides over each poem, moulds it greatly and informs it throughout.

The Epic, by L. Abercrombie. p. 52.

जागे चलकर पाश्चात्य महाकाव्य की शैली में कुछ महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए जिसका ज्ञान सी०एम०बावरा डब्ल्यू० पी० कर, ग्राम्मन, वरटन, हरबर्ट रीड आदि आधुनिक काव्य चिंतकों की नूतन मान्यताओं के परिप्रेक्ष्य में होता है।

वरटन ने महाकाव्य की शैली के समास्थानात्मक रूप पर विशेष कल दिया। परवर्ती काव्य चिंतकों ने होमर की काव्य शैली अभिव्यंजना में प्रवाह, गरिमा, जलज्वलि आदि को महाकाव्य के लिए उचित ठहराया। यद्यपि इनकी महत्ता पहले भी थी किन्तु काव्य में इनका सख्त भाव ही मान्य था। आधुनिक महाकाव्य के विधान में शैली के इन विशिष्ट तत्वों को अनिवार्य माना गया। हरबर्ट रीड ने महाकाव्य की भाषा में लालित्य, भाव-सर्वस्व दामता तथा अभिव्यंजना शक्ति आदि का महत्व देते हुए उसे अति-व्याख्या से बचने को कहा।^१

महाकाव्य में षटपदी छन्द के निवाह की रुढ़िवादी विचार-धारा का खण्डन किया गया। महाकाव्य में षटपदी के स्थान पर क्षुब्धान्त वृत्त के प्रयोग पर कल दिया गया।^२

परवर्ती पाश्चात्य विचारकों ने महाकाव्य की औपचारिकता को महत्व न देकर उसके अनिवार्य तथ्यों पर अधिक कल दिया। काव्य रुढ़ियों की अवहेलना कर महाकाव्य के लिए हृदयग्राही सौन्दर्यवर्द्धक तत्वों को अनिवार्य बताया।

इस प्रकार महाकाव्य की रचना-विषयक मान्यताएं भारतीय तथा पाश्चात्य आचार्यों की एक ही हैं केवल उनके प्रस्तुतीकरण का ढंग भिन्न है। महाकाव्य के प्रमुख तत्व दोनों देशों के एक समान हैं। महाकाव्य के कथानक तथा रूप सौष्ठव के लिए आवश्यक शिल्प उपकरणों की चर्चा भारतीय तथा पाश्चात्य आचार्यों ने विशुद्ध रूप से की है। फिर भी भारतीय आचार्यों द्वारा प्रस्तुत तर्क एवं सिद्धान्त पाश्चात्यों की तुलना में अधिक व्यापक एवं सूक्ष्म हैं। दोनों देशों की महाकाव्य विषयक मान्यताओं के परिप्रेक्ष्य में आलोच्य महाकाव्य की विवेका अधिक सुकर होगी।

१- फार्मीर इन माडर्न पौइट्री ; हरबर्ट रीड, पृ० ७२।

२- Finally Trissino is like Milton in making the unpopular plea that the continuity of blank verse suits the epic better than the interruption of rhyme.

कवि प्रसाद का महाकाव्य : कामायनी :

बालीय कवि प्रसाद ने हिन्दी साहित्य में अपनी अन्तिम काव्य प्रतिभा से समग्र काव्य रूपों को प्रस्तुत किया है परन्तु जो विशिष्ट काव्य विधा की पुनर्निर्मिति एवं राज-राज्या में वे सौताह संलग्न हुए, वह है महाकाव्य । इस काव्य रूप में उनकी उत्तुपम प्रतिभा दृष्टव्य है । प्रसाद जी ने महाकाव्य के औद्दिता गुणों का सहज संभावन हुआ था । जिससे आ दौध में उनकी तुलना महाकवि निराला भी नहीं कर सके । निराला की प्रयत्नात्मक प्रतिभा स्रजकाव्य की परिधि तक ही प्रसरित हो सकी और वे महाकाव्य जैसे वृद्धाकार काव्य का निर्माण करने में कामर्थ रहे ।

युग के केन्द्रीय भाव एवं जीवन्त विज्ञान से अनुप्रेरित तथा महाकाव्यों-चित गरिमा से युक्त कामायनी आधुनिक युग का उत्कृष्टतम महाकाव्य है । हिन्दी साहित्य में स्वच्छन्द भावधारा के प्रवर्तक कवि प्रसाद की मौलिक दृष्टि होने के कारण कामायनी के अन्तर्ग तथा बहिरंग दोनों ही पक्ष स्वच्छन्द काव्यकी भूमिका पर अधिष्ठित हैं । सामान्यतः इसी से महाकाव्य की शास्त्रीय कठिनाई से जड़े हुए बालीय कामायनी में किसी विशद महाकाव्यात्मक अन्तर्गन्ता की उपेक्षा कर बैठते हैं और इसकी सफलता में संदेह करते हैं । कामायनी मानवता के परात्मा पर रचित है । इसमें मानवीय संस्कृति और मानवीय भावनाओं की मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की गई है । इन्हीं सब सत्यों से उत्प्रेरित हो महादेवी जी ने यह स्वीकार किया कि प्रसाद जी की कामायनी महाकाव्यों के इतिहास में एक नया अध्याय जोड़ती है, क्योंकि वह ऐसा महाकाव्य है जो ऐतिहासिक परात्मा पर भी प्रतिष्ठित है और ऐतिहासिक अर्थ में मानव-विकास का रूपक भी कहा जा सकता है । कल्याण भावना की प्रेरणा और समन्वयात्मक दृष्टिकोण के कारण वह भारतीय परम्परा के अनुरूप है ।^१ इस प्रकार कामायनी की सफलता और उत्कृष्टता सर्वमान्य है । वह अपने युग की उत्तुपम कृति है, इसमें संदेह नहीं ।

१- कामायनी - एक परिचय (भूमिका- महादेवी वर्मा, पृ० ८) लेखक- गंगा प्रसाद पांडे ।

वस्तु-विन्यास : कामायनी की कथा भारतीय काव्य शास्त्र में निर्दिष्ट महाकाव्य के लक्षणों के अनुसार इतिहास सम्मत तथा प्रत्यात है। इसकी प्रस्तुत कथा को कवि ने जीवन के शाश्वत तथ्यों से निर्माणित कर अपनी बहुभुत कल्पना शक्ति के माध्यम से इस प्रकार रूपान्तरित किया है कि मनोवैज्ञानिक घरातल पर प्रतिष्ठित होते हुए भी रोचक तथा सहस्र है। स्थूल रूप से कामायनी की निर्मिति जलप्लावन में रही हुए एकाकी मनु की कथा को लेकर हुई है। जलप्लावन की यह घटना शतपथ ब्राह्मण, श्रुवेद, शान्दोग्य, उपनिषद्, विष्णु पुराण आदि में मिली है। इतना ही नहीं, यह घटना मिश्र, वैकिलोन, असीरिया आदि के इतिहास में भी अपने अंग से वर्णित है। लक्ष्य कथा की ऐतिहासिकता और प्रत्यात होने में किसी प्रकार का सन्देह नहीं उठाया जा सकता।

महाकाव्य की अन्य सिद्धियाँ से युक्त कामायनी की अतिरिक्त विशेषता उसका रूपकत्व है। ऐतिहासिक कथा को केवल महाकाव्यत्व प्रदान कर प्रसाद की नै संतोष नहीं किया अपितु अस्तुत रूप में भावना और दुर्दि को रूपक द्वारा एक सूत्र में बाँध करके हुए एक मौलिक कथा की रचना द्वारा हिन्दी साहित्य में नूतनता का समावेश भी किया। कवि के अनुसार यह आख्यान इतना प्राचीन है कि इतिहास में रूपक का भी बहुभुत सम्मिश्रण हो गया है। असीरि मनु, ब्रह्मा और इन्द्र इत्यादि अपना ऐतिहासिक अस्तित्व रखते हुए, सांकेतिक अर्थ की भी अभिव्यक्ति करें तो मुझे कोई आपत्ति नहीं। मनु अर्थात् मन के दोनों पक्ष, बुद्धि और मस्तिष्क का सम्बन्ध क्रमशः ब्रह्मा और इन्द्र से भी सरलता से ला जाता है।^१ रूपक की व्याख्या करते हुए डा० नौन्ड ने बताया कि रूपक से तात्पर्य एक ऐसी द्वि अर्थ कथा से है जिसमें किसी ऐदांतिक अस्तुतार्थ अथवा ध्वन्यार्थ का प्रस्तुत अर्थ पर जोड़ आरोप रहता है।^२ कामायनी की चरम परिष्ठाति डा० नौन्ड के इस कथन में ही निहित है। कामायनी का प्रस्तुत रूप ऐतिहासिक और अस्तुत रूप मनोवैज्ञानिक है। जिसकी पुष्टि कवि ने इस कथन से की जा सकती है - यदि ब्रह्मा और मनु अर्थात् मन के सहयोग से मानवता का विकास रूपक है तो भी बड़ा भावमय और श्लाघ्य है। यह मनुष्यता का मनोवैज्ञानिक इतिहास बनने में समर्थ हो सकता है।^३ इसी भावना से उत्प्रेरित कवि ने घटनाक्रम में स्थूल तत्त्वों की ओर

१- कामायनी का मुक्त, पृ० ७।

२- कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, पृ० ४२।

३- कामायनी का मुक्त, पृ० ४।

सूक्ष्म मनोवृत्तियों की प्रगल्भता को विशेष महत्व दिया। मानस (मन) का ऐसा वास्तविक विश्लेषण और लावण्य निरूपण हिन्दी में बाद शताब्दियों के बाद हुआ है।^१ प्रायः सभी से तद्वर्गीय महाकाव्यों में कामायनी का विशेष महत्व है। कामायनी की कथा जहाँ एक ओर जलप्लावन के तदोपरान्त सित्त्वमना मनु नारा देवी से भिन्न मानवों की एक विलक्षण सम्यक्ता को प्रतिष्ठित करती है वहीं दूसरी ओर मन के दोनों पक्ष दुष्म और अस्तिष्क के संघर्ष में पृथ्वी काश्चि भावना की विषय दिखाकर चिरानन्द की प्राप्ति का प्रशस्त मार्ग भी बताती है। कामायनीकार ने आधुनिक रूप से प्रस्तुत कथा के साथ अप्रस्तुत कथा का निर्वहण किया है और उसकी रचना हेतु प्रत्येक सर्गों के शीर्षक तथा विषय-वस्तु को भी मनोवृत्तियों के अनुकूल ढालने का प्रयास किया है। जिसमें कवि को अभूतपूर्व सफलता भी मिली है।

कामायनी की सम्पूर्ण कथा १५ सर्गों में विभाजित है और ये समस्त सर्ग द्विवर्षक कथा की संरचना में अपना विशेष महत्व रखते हैं। इन सर्गों में मूल ऐतिहासिक कथा के साथ सुदमात्सुदम पन्तर्वृत्तियों को निरूपित करनेवाली मनोवैज्ञानिक कथा को भी व्यक्त करने की पूर्ण क्षमता निहित है। चिन्ता, वाशा और कथा जैसी वृत्तियों का कामायनी में बहुत ही स्वाभाविक तथा मनोवैज्ञानिक निरूपण हुआ है। नारी का सर्वोत्तम गुण लज्जा है जो मानवीकृत करने में कवि को अभूत सफलता मिली है। काम, वासना तथा लज्जा आदि अभूत भावों की मूर्ख उद्भावना कवि की मौलिक कल्पना का प्रतिकलन है। कवि ने इनके मूर्त विकास में जो जीवंत कला का परिचय दिया है, वह साधारण कवि की क्षमता से परे है। कामायनी के प्रमुख पात्र, घटना, स्थान आदि प्रतीकात्मक हैं जिनके कारण कथानक में रहस्यत्व का निर्वहण काफी दूर तक हो सका है।

कामायनी में ब्रह्मा और मनु की कथा आधिकारिक कथा है और ब्रह्मा तथा सारस्वत प्रवेश की कथा प्रासंगिक है। ये दोनों कथाएँ बहुत ही प्राञ्जल तथा सुष्ठु हैं। इनके अतिरिक्त प्रसंगवशात् और भी कथाएँ हैं जो कथान्विति में सहायक हुई हैं।

कामायनी के इस स्यात्कृत में कवि ने कल्पित कथाओं का भी समावेश किया है जिसके दो प्रकार हैं। एक तो कुछ संशोधन द्वारा जो मनु की वास्तविक संतानों के स्थान पर एक संतान मानव की चर्चा हुई है। दूसरे, कुछ नूतन तथ्यों की उद्भावना द्वारा जो - ब्रह्मा का मात-गृह, दिन-क्या, तल्ली, पशुमालन, जन जि मदी बुनना आदि जो काव्य में लाक्षणिक की सृष्टि करते हैं। कामायनी का पूर्वादि तो पुराणों से गृहीत स्यात्कृत ही है किन्तु उत्तरार्ध अधिलिखितः कल्पना प्रसूत है। ब्रह्मा का स्वप्न देवता, मनु को सोचने के लिए निकल पड़ना, मनु से पुनः मिलन, ब्रह्मा और मनु की कैलाश यात्रा और फिर बड़ा, मानव तथा नगरवासियों का भी कैलाश यात्रा पर निकल पड़ना आदि अनेक कल्पनाएँ काव्यमय हैं।

कामायनी एक सफल महाकाव्य है। इसी कथावस्तु के विकास की विभिन्न तरणियों का समुचित संयोजन कामें मिलता है। मनु की चिंताकुल स्थिति में जाशा का संचार होना और तदोपरान्त ब्रह्मा का निकल जाना आरंभ अवस्था है। ब्रह्मा द्वारा प्रेरित होकर मनु का यशादि कर्म में प्रवृत्त होना प्रयत्न अवस्था है। मनु का ब्रह्मा से दूरा होकर बड़ा से संसर्ग स्थापित करना तथा सारस्वत प्रदेश पर राज्य करना 'प्राप्त्याशा' है। किन्तु कामायनी में यह बंश बहुत सुनियोजित नहीं कहा जा सकता क्योंकि मनु के स्वनिर्मित कंकटों में फल प्राप्ति की विशेष जाशा नहीं दृष्टिगोचर होती। मनु और ब्रह्मा के पुनः मिलन तथा शिव के तांडव नृत्य की कथा 'नियताप्ति' है। और अंत में मनु का ब्रह्मा के सहयोग से साम्राज्यपूर्ण आनन्दोपलब्धि करना 'फललग्न' है। इस प्रकार कामायनी में कथाविस्थाओं का सुलभ विधान हुआ है। इस महाकाव्य की प्रमुख विशेषता भारतीय तथा पार्श्वात्य वस्तु शिल्प के वाचस्पतिक तत्वों का सामंजस्यपूर्ण विधान है। पार्श्वात्य ब्रह्मदी की वंशस्थिति को छोड़कर अन्य समस्त स्थितियों का कलात्मक विन्यास कामायनी में उपलब्ध है। कथा का प्रारंभ मनु के हृदय की उद्विग्नता, वेदना और विकलता से होता है जिसे पार्श्वात्य शैली की आरंभ अवस्था कहा जा सकता है। महत्वपूर्ण प्रत्यक्ष विधीनिका को लेकर चिंतित मनु के वर्णन से कथा प्रारंभ की इस नूतन शैली को कुछ जी ने स्पष्टतः पार्श्वात्य साहित्य की देन माना है। वहाँ पर इस पद्धति को अति प्रशंसनीय माना गया है।^१ मनु के हृदय में ब्रह्मा के जागमन तथा सुसम्पन्न

१- वेम्बर्ग हन्साएकलोपीडिया, भाग ४, पृ० ३६६-६७।

काणों का व्यतीत होना विकास व्यवस्था है। मनु और ब्रह्मा का सम्बन्ध स्थापित होना तथा संघर्ष एवं मै मानसिक तथा भौतिक संघर्ष की परिणति परम सीमा है। मनु का जाह्न होकर मूर्छित होना तत्त्वश्चात् स्वप्न, संघर्ष और निर्वेद एवं की कथा निगति या उतार (Denouement) है। यहाँ का कथानक का विधान पाश्चात्य नाट्यी के ढंग पर हुआ है और ऐसा प्रतीत होता है कि कथा की सम्पत्ति भी इतना ही सीमा किन्तु कथात जिव ने सब का मिलन और सामरस्य की प्राप्ति करके भारतीय शैली के अनुसार कर दिया। इस प्रकार पाश्चात्य शैली का अनुकरण करनेवाली कामायनी की कथा का तंत भारतीय महाकाव्यों के स्वरूप होता है। कामायनी की कथा में सम्बन्ध युक्त जन्वित का क्रम अनवरत बना रहता है। उसमें जायान्वित की तादि, मध्य और अवसान स्थितियों का भी कुशल संयोजन हुआ है।

कामायनी में अन्य तथा संघर्ष की परम परिणति मिलती है। यह संघर्ष वाह्य होने के साथ ही आन्तरिक भी है। वाह्य संघर्ष की सीमा आन्तरिक संघर्ष के विधान में कवि को अधिक एकलता मिली है। जी ने महाकाव्य का आरंभ ही चिन्ताकुल मनु की मनःस्थितियों के उच्छ-मुच्छ से किया है। बीच-बीच में नायक, नायिका के मानसिक स्थिति का विधान कथानक की गम्भीरता तथा सरसता के हेतु किया गया है। इसके अतिरिक्त कवि ने एक पूरे एवं में वाह्य तथा आन्तरिक संघर्ष को ही वर्णित किया है और उस एवं का नाम भी 'संघर्ष' रखा है।

कामायनी में प्रत्यक्ष एवं मानव विकास की जिस जीवन्त कथा को व्यक्त किया गया है उसमें एक गति है, कै है, प्रवाह है। इस कथा को कवि ने जीवन के मध्य एवं विराट तथा कौमुद एवं मृग किरणों के मध्य प्रस्तुत किया है। अपने ढंग का यह जीवन्त महाकाव्य है जो जीवन तथा जात की समृद्धता को अपने में समेटे है। सामासिक रूप से विचार करने पर कामायनी के कथानक में अमूर्त जायाम है। वह केवल एक महापुरुष की जीका-गाथा नहीं है, एक राजवंश का वृत्त वर्णन मात्र नहीं है, एक युग या राष्ट्र की कथा नहीं है, वह तो सम्पूर्ण मानवता के विकास की गाथा है- जय से इति तक। अन्य महाकाव्य जहाँ मानव सम्यता के लक्षिक प्रस्तुत कर रहे जाते हैं, वहाँ कामायनीकार ने उनका सम्य चित्र प्रस्तुत करने का साक्षात्पूर्ण प्रयास किया है। यह प्रयास पूर्ण नहीं

हुआ किन्तु इसका परिधि विस्तार इतना अधिक है कि कभी जूनाता में भी यह अद्भुत आसामान्य है।^१

कामायनी की महती विशेषता आपके कथानक में दो कथाओं की अन्विति है। कामायनी भारतीय काव्य-प्राण के उत्पान में विदेशी पुष्प के पल्लवित होने का अनुपम उदाहरण है। कामायनी की कथा भारतीय पृष्ठभूमि पर विदेशीयता का पाना गहनतर उपस्थित हुई है। परन्तु इसमें समग्रता और अखण्डता है जिससे वह (कथा) नैत की प्रयोजनी स्थिति से दूर बैठे की सुचिन्तित भावभूमि पर अतिष्ठित है। इसका वस्तु-विन्यास कामायनीकार की वैयक्तिक अनुभूति का प्रतिकलन है। कामायनी को कथा प्रधान महाकाव्य न कहकर यदि भाव प्रधान या विचार प्रधान महाकाव्य कहा जाय तो अधिक समीचीन होगा। भाव प्रधान महाकाव्य होने पर भी कामायनी की कथान्विति में किसी प्रकार का व्यवधान नहीं लाया। यही सब कारण है कि परम्परागत महाकाव्य के उदाहरणों की पूर्ति न करने पर भी कामायनी को नये युग का प्रतिनिधि महाकाव्य कहने में हमें कोई शिक्का नहीं होती।^२

शिल्प विन्यास : कामायनी की शैली महाकाव्योचित गरिमा, भव्यता तथा उदात्तता से युक्त है। इसकी शैली महाकाव्यात्मक होते हुए भी रूपकात्मक है जो हमें अन्य तद्गुणिन महाकाव्यों से पृथक् करती है। कामायनी में प्राप्त भाव प्रकणता और अन्तर्भूति-निरूपण में युगधारा की विकसित प्रीतितात्मक शैली भी सुसरित हो उठी है। वस्तुतः यह महाकाव्य वस्तुमय न होकर भावमय है जिससे इसकी शैली भी विवर्णात्मक न होकर व्यङ्गात्मक है। इसमें महाकाव्य की वर्णनात्मक शैली का सर्वथा अभाव है कारणे इतिवृत्त-शैली के प्रति प्रसाद के मन में एक विचित्र विवृण्णा रही है। कामायनी में कथा का स्तर कल्पना विलास, दार्शनिक गरिमा और रागात्मक ऐश्वर्य के कारण सामान्य से इतना भिन्न रहा है कि वृत्त-वर्णन की कृपता इस समृद्धि को बहल नहीं कर सकती थी।^३ कामायनी की रचना स्वच्छन्द काव्य की भूमिका पर मानव मन की अन्तर्भूतियों को लेकर हुई है

१- डा० नौन्द्र : कामायनी के अध्ययन की समस्याएं, पृ० १६।

२- नन्द दुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य, पृ० ८०।

३- डा० नौन्द्र : कामायनी के अध्ययन की समस्याएं, पृ० २२।

जिसे स्वच्छन्दतावादी तथा मनोवैज्ञानिक शैली का भी एतने समावेश हो गया है। कामायनी में भावात्मक, लक्षणात्मक, चित्रात्मक, प्रतीकात्मक, सांकेतिक, प्रगितात्मक तथा महाकाव्यात्मक आदि शैलियों को देखते हुए यह कहा जा सकता है कि यह विविध शैलियों के सम्मिश्रण ने निर्मित एक ऐसा महाकाव्य है जो अपने में पूर्णता का अनुपम है। कामायनी में प्रयुक्त विविध शैलियाँ एकाकार होकर उसकी महाकाव्यत्व प्रदान करती हैं।

भाषा : कामायनी की भाषा महाकाव्याचित् है। लक्षणात्मकता ध्वन्यात्मकता सौन्दर्यमय प्रतीक विधान आदि उसके सहज गुण हैं। उसकी भाषा में नए वाक्य-विन्यास एवं नवीन शब्दों की वह मंगिमा निहित है जो आभ्यन्तर के वर्णनों के सर्वथा अनुकूल है। कामायनी की भाषा विषय तथा भावना के अनुरूप भव्य, उदात्त, गंभीर, मधुर, जटिल, सहज, मृण, सुकोमल तथा स्वामात्मिक बन पड़ी है। उसकी भाषा हिमालय के विराट सौन्दर्य प्रलय की मीमांसा करना, सारस्वत प्रदेश के विद्रोह तथा शिव के तांडव नृत्य जैसे भव्य एवं विराट चित्रों को मूर्तमान करने के साथ ही मनु और श्रद्धा के संयोग चित्रों को तथा त्यागमयी ममता की मूर्ति श्रद्धा के पुष्पार एवं मधुर भावों को भी व्यक्त करने में सफल हुई है। उसकी भाषा सबल, सुस्पष्ट तथा समर्प है।

कामायनी की भाषा में शब्दों के भिन्न प्रयोगों से एक स्वतंत्र वर्ध उत्पन्न करने की शक्ति निहित है जिसके प्रतिफलन स्वरूप उसकी शब्दावली प्रौढ़ तथा सलक्षित प्रतीत होती है। इसमें तत्सम, तदुभय और देशज शब्दों के अतिरिक्त यत्र-तत्र कवि के स्वनिर्मित शब्दों का प्रयोग भी हुआ है। कामायनी में विशिष्ट कोटि के नादात्मक तथा ध्वन्यात्मक शब्दों का कलात्मक विन्यास मिलता है। इसमें प्रयुक्त विशेषण वाचक शब्द - विनाद के साथ अस्स, उहरे के साथ बधीर और अलकों के साथ उलझी आदि उसके सौन्दर्य विधायक तत्व कहे जा सकते हैं। कामायनी में शब्दार्थों की कलात्मक विच्छति अवलोकनीय है।

कामायनी को संवेदनशील तथा बोधाम्य बनाने के ध्येय से लौकिकों तथा मुहावरों का प्रयोग भी हुआ है जिनमें लौकिकियाँ कम मुहावरे

अधिक मिलें। भावामिव्यक्ति में समर्थ कामायनी की भाषा व्याकरण संबंधी
दुष्टियों से मुक्त नहीं हो सकी।^१ किन्तु ये दुष्टियाँ कामायनी के कलात्मक रूप-विन्यास
के सम्मुख नाण्य तथा महत्वहीन हैं। गहन अध्ययन, मनन तथा चिंतन के पश्चात्
विन्यस्त कामायनी की भाषा शब्दार्थों के नूतन तथा सौन्दर्यमय कलात्मक विधान से
में पूर्णतः समर्थ है। चित्रात्मकता, प्रतीकात्मकता, ध्वन्यात्मकता, लाट्टाणिकता
आदि का सृष्टि भावन कामायनी की विशेषता है।

चित्रात्मकता : चित्रमयता कामायनी का सभाज्य गुण है। अमूर्त एवं
सूक्ष्म भावों को चित्रमय रूप प्रदान कर उन्हें मानस पटल पर मूर्तिमन्त करने में
कामायनीकार की विशेष सफलता मिली है। कामायनी के कल्पित चित्र दुरारुढ़
न होकर सामीप्य के हैं। प्रकृति के मध्य, विराट, उग्र, मधुर तथा कोमल रूपों
के चित्रांकन में प्रसाद जी की कलात्मक दामता का स्पष्ट बोध होता है। प्रकृति ही
नहीं मानवीय वृत्तियों को भी कवि ने चित्रांकित किया है -

गिर रही पल्लों मुकी भी नातिका की नोक
भूलता थी ज्ञान का चढ़ती रही डेरीक
स्पर्श करने लगी लज्जा ललित गुर्ग कमील
खिजा पुलक कर्दध सा था मरा गदगद बोल।^२

इसी प्रकार की जनैक मानवीय वृत्तियों को चित्रांकित
करने की अमूर्त शक्ति प्रसाद जी ने अर्जुन की थी जिसके अनेकों उदाहरणों से प्रस्तुत
महाकाव्य मरा पड़ा है।

प्रतीकात्मकता : कामायनी की प्रतीक योजना सच्छ तथा सुस्पष्ट है। इसका
सर्वाधिक महत्व इस तथ्य पर निर्भर करता है कि कामायनी का समग्र रूप स्वयं में

१- शक्ति के विपुत्त्वण जो व्यस्त किन्न विलर हैं हो निरुपाय,
समन्वय उसका करै समस्त विजयिनी नानवता हो जाय ॥

प्रसाद, कामायनी (बड़ा-सर्ग) पृ० ६७।

२- वही (वासना सर्ग) पृ० १०२।

प्रतीकात्मक है। इसमें संगठित प्रत्येक घटना, पात्र तथा दृश्य आदि प्रतीकात्मक है। प्रतीक शैली के माध्यम से कवि ने सांकेतिक अर्थ की ठोकेता में अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है। कामायनी में प्रयुक्त प्रतीकों के दो प्रमुख रूप उपलब्ध हैं - एक तो दार्शनिक प्रतीक दूसरा साहित्यिक प्रतीक। इन दो प्रमुख प्रकारों के अतिरिक्त तीसरा महत्वपूर्ण प्रकार उनके स्वानिर्मित प्रतीकों का भी है। जिनके समन्वित प्रयोग से कामायनी की भावस्फूर्ति तथा साहित्यिक रूप की स्वात्मक अभिव्यक्ति अत्यधिक सुन्दर बन पड़ी है।

लाटाणिकता : कामायनी में अग्नि की ओढ़ा लाटाणा का प्रयोग बहुलता से हुआ है। इसमें लाटाणा के विभिन्न रूप उपलब्ध हैं वह सारस्वत नार पड़ा था दुग्ध मलीन कुछ मोन बना^१ इस पंक्ति में सारस्वत नार से अग्निप्राय सारस्वत नार वासियों से है जिसमें रुढ़ि लाटाणा है। इसके अतिरिक्त प्रयोजनवती-लाटाणा का सुन्दर विन्यास निम्नलिखित पंक्तियों में दृष्टव्य है :-

नारी का वह हृदय ! हृदय में सुधासिन्धु लहरें लेता,
बाढ़व-ज्वलन उसी में फंसकर कंचन सा जल रंग देता ।^२

यहाँ मुख्यार्थ की बाधा है। सुधा का सिन्धु नहीं होता और और ऐसा हो भी तो उसका हृदय में लहरें लेना तो असंभव ही है। दूसरे हृदय में बड़बाग्नि की स्थिति भी संभव नहीं हो सकती। अतएव इसको लाटाणिक प्रयोग की कहा जायगा। इन शब्दों का उद्धार्य यह है कि नारी हृदय गंभीर और मास होता है फिर भी उसमें दुल की बड़बाग्नि लगी है। इस दृष्टान्त में प्रयोजनवती लाटाणा के साथ ही सारोपा लाटाणा का गुण रूपक वर्णन भी मिल जाता है जिससे इसको प्रयोजनवती सारोपा लाटाणा का भी उत्कृष्ट उदाहरण कहा जा सकता है। इसी मद्दयोजना में टूटने पर उपमा, उपमेय के सादृश्य तथा लाटाणा साम्य के कारण गोष्ठी और लाटाणा लाटाणा का रूप भी मिल जाता है। अतएव इसको हमें प्रयोजनवती सारोपा गोष्ठी लाटाणा लाटाणा भी कह सकते हैं इस प्रकार

१- प्रवाद : कामायनी (निवेद सर्ग) पृ० २१३ ।

२- वही, पृ० २१५ ।

कामायनी महाकाव्य की अन्यतम विशेषता उसका लाटिनाटिक विधान भी है। इसके बाध्य से कवि ने अपनी बात को बहुत ही कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है।

ध्वन्यात्मकता : संवेदनशील कवि प्रसाद ने कामायनी की भाषा में ध्वन्यात्मक शब्दों का प्रयोग भी किया है। जिसके प्रतिकूलन स्वरूप उनकी भाषा में अनुस्यूत शब्दार्थ सर्वाधारण के मध्य प्रयुक्त शब्दार्थों से सर्वाध मिन्न प्रतीत होते हैं। कामायनी में वस्तु-ध्वनि, रस ध्वनि और अलंकार ध्वनि के त्रिप्रति उदाहरण मिलते हैं। रूपक और उपमा अलंकार के माध्यम से नारी के आत्मात्मान तथा विश्वास आदि व को निम्नलिखित पंक्तियाँ ध्वनित किया गया है -

ज्या कहती हो ठहरी नारी संकल्प अशु जल से अपने
तुम दान कर चुकी पहले ही जीवन के सोने से अपने।^१

यहाँ नारी, संकल्प और दान शब्दों से व्यंग्यार्थ ध्वनित हो रहा है अतएव ऐसे शब्दशक्त्युद्भव संक्षिप्त व्यंग्य ध्वनि का सफल उदाहरण कहें। इसके अतिरिक्त वस्तु ध्वनि और रस ध्वनि के भी उत्कृष्ट उदाहरण कामायनी में बहुलता से मिलेंगे।

वक्रतार : कामायनी में उक्ति की वक्रता का निराला ठाँव तकलीफनीय है। जहाँ वक्रता का जो सुनियोजित विन्यास हुआ है उसका अपना स्वतंत्र लावण्य है। अनुभूति की भांगिमा को साकार रूप प्रदान करने में कवि को पूर्ण सफलता मिली है। कवि ने कामायनी में वक्रोक्ति के विभिन्न रूपों को पथबद्ध किया है।^२ उधर उपेक्षामय यौवन का बहता भीतर मधुमय प्रीति^३ में यौवन के साथ उपेक्षामय वक्र विशेषण का प्रयोग कर कवि ने यह स्पष्ट करना चाहा है कि मनु अपने यौवन की ओर से सिन्न हो चुके थे या उनका यौवन समस्त संसार की उपेक्षा करने की सामर्थ्य रखता था। कवि ने यहाँ उपेक्षामय यौवन कक्ष पर द्यौजना में लावण्य की दृष्टि का प्रयास किया है।

१- प्रसाद : कामायनी, पृ० ११४।

२- वही, पृ० १२।

जलकण : कामायनी को श्री समृद्धि सम्पन्न बनाने में प्रसाद जी ने जलकण कला का भी आश्रय लिया है। इसमें अनेकानेक पारम्परिक तथा रहस्यमुक्त नवीन जलकारों की योजना हुई है किन्तु नूतन जलकारों का जो विधान हुआ है वह कलाकार सृष्टि की भावना से नहीं अपितु कर्ण्य वस्तु को सफल ग्राह्य तथा भावसंवर्धक बनाने की दृष्टि से। प्रसाद जी ने पारम्परिक जलकारों का विधान भी आ ठीक से किया है जिनमें नूतनता का स्वतः समावेश हो गया है। ऐसे जलकारों में उनकी मौलिकता सुरक्षित है, मंथा -

नील परिधान बीच सुकुमार लुल रहा नुलुल लघुलुल का
खिला हो ज्यों बिजली का फूल मेघवन बीच गुलाबी रंग ।^१

इन पंक्तियों में परम्परागत उत्प्रेरणा जलकार का कलात्मक रूप दृष्टव्य है। उपमान की सुष्ठता, सजीवता और ग्राह्यता में कवि की सौन्दर्य-न्येयिणी प्रतिभा कलकती है। तहाँ ब्रह्मा के रूप वर्णन में केवल उसके रूप लावण्य का ही बोध नहीं होता बल्कि समस्त व्यक्तित्व में आभासित होने लगता है। ब्रह्मा के शारीरिक गठन शब्द-भाव, रूप-सौन्दर्य तथा परिधान आदि का समुचित वर्णन इस पद में हुआ है। अतएव प्राचीनता में नवीनता को समाविष्ट करते हुए प्रसाद जी ने कामायनी की रचना की है।

कामायनी में परम्परागत जलकारों के साथ ही पाश्चात्य नूतन जलकारों की भी सृष्टि हुई है। इसकी गाय-सज्जा के लिए कवि ने नवीन आभरण भी जुटाए हैं। कामायनी में प्रभावोत्पादकता तथा मनोनीयता के हेतु पाश्चात्य जलकार मानवीकरण, विशेषण-विपर्यय, विरोधाभास, ध्वन्यार्थ व्यंजना, विस्तारणा आदि की रचना हुई है। इसमें लानजाहन्ता द्वारा निरूपित उदात्त तत्त्व के पौणक जलकार विस्तारणा का समावेश काम, वागना, लज्जा के वर्णन में तथा त्रिपुर, रसस्य, लानन्द सर्ग के जड़ चेतन के विस्तृत वर्णन में हुआ है। प्रसाद की अन्तिम कला का बोध सूक्ष्म तथा अमूर्त अशरीरी वृत्तियों को मानवीकृत करने में भी होता है। मानवी-

१- प्रसाद : कामायनी, पृ० ५४।

२- वही, पृ० ५८।

करण कायोग दृष्टव्य है -

संख्या की लाली में होती उसका ही शक्ति लेती सी
हाया प्रतिमा गुन्गुना उठी ब्रह्मा का उगार देती सी ।^१

इस प्रकार के अनेकों उदाहरण कामायनी में मिलते हैं। मानवी-
करण की ही भाँति विरोधामास का भी प्रयोग कामायनी में अधिकता से हुआ है
जिनकी विशेषता उनके अमत्कारजन्य कलात्मक रूप में निहित न होकर भावोत्पत्ति
तथा प्रभावोत्पादकता में है। इसके अतिरिक्त अशौक्ति या सम्मोहन के उदाहरण भी
मनु तथा ब्रह्मा के संगद में मिलते हैं। कामायनी के लक्षणों के अध्ययन से यह निश्चित
हो जाता है कि इसमें प्रयुक्त अङ्कार व्यत्यज है। कामायनीकार के लिए ये साध्य
न होकर साधनमात्र हैं।

छन्द-विधान : कामायनी का छन्द विधान कवि ने अपनी पुरुषि तथा भावना
के अनुसार हृदयगत संस्कारों से हटकर यति-गति, गुरु-लघु एवं विराम-चिह्नों में
यथोचित परिवर्तन करते हुए किया है। कामायनी के छन्द-मूलतः शास्त्रीय है पर उनके
विन्यास में कवि ने जो स्वतंत्रता बरती है उसके प्रतिफलन-स्वरूप नूतनता का स्वतः
समावेश हो गया है। इसके प्रथम सर्ग का प्रथम पद वीर छन्द में रचित है। कौं,
चिंता सर्ग में त्रोटक छन्द भी प्रयुक्त है। जागा, स्वप्न तथा निर्वेद सर्गों में भी त्रोटक
छन्द प्रयुक्त है किन्तु इसमें छन्द के भावानुसृत होने से प्रयोग में वैविध्य आ गया है।
त्रोटक छन्द के अनेक रूप इसमें मिलते हैं- एक तो वह जिसमें शास्त्रीय छन्द का यथावत
प्रयोग हुआ है, दूसरा वह, जिसकी प्रथम द्वितीय और चतुर्थ पंक्तियों में अनुप्रास एवं
तुक निर्वाह हुआ है (स्वप्न सर्ग) और तीसरा जिसकी प्रथम और द्वितीय पंक्ति
का क्रम विधान एक-सा है तथा तृतीय और चतुर्थ पंक्तियों का एक-सा। इस छन्द
के लय-निमात तथा तुक योजना में कवि ने अपनी मौलिकता का स्पष्ट परिचय दिया
है, इसका उदाहरण निर्वेद सर्ग है। ब्रह्मा, काम तथा लज्जा सर्गों की रचना शृंगार
छन्द में हुई है। ब्रह्मा सर्ग के कुछ छन्दों में अन्त्यक्रम परिवर्तन भी हुआ है। लघु को
गुरु बना दिया गया है पर ऐसा कम ही हुआ है। वासना सर्ग की रचना रूपमात्र

१- प्रसाद : कामायनी, पृ० १०८।

एक में तोर कर्म सर्ग की रचना छार छन्द में हुई है। संवर्ण सर्ग में रौलाछन्द और निर्वंद सर्ग में छरछ छन्द की योजना मिलती है। ईर्ष्या तथा दर्शन सर्ग का विधान पादाहुल तथा पदरि छन्द के योग से हुआ है यद्यपि दर्शन सर्ग की रचना कुछ विधान पदरि तथा चौपाई के मिश्रण से मानते हैं।^१ प्रत्यक्ष विरचित नूतन छन्दों का कलात्मक रूप बड़ा, रहस्य तथा दर्शन सर्ग में दृष्टव्य है। बड़ा सर्ग में विषय तथा भाव के अनुरूप पदरेखी का प्रयोग हुआ है और यह पद रेखी पारम्परिक छंद की न होकर तद्युगल साहित्यिक भावना से उत्प्रेरित है। इसी विशिष्टता के आधार पर जो बड़ा छन्द कहना समीचीन होगा। आनन्द सर्ग की रचना जिस नूतन छन्द में हुई है। उसी रूप मात्राओं के छन्द में जासू की रचना की हुई है। इस छन्द को आनन्द छन्द के नाम से अभिहित किया जाता है। इस प्रकार कामायनी में शास्त्रीय तथा नूतन छन्दों का कलात्मक विन्यास हुआ। कामायनी की सफुर्ता, सुमारता, मक्यता तथा उदात्तता की सुरक्षा में ये सभी छन्द पूर्णतः सफल हुए हैं।

कामायनी के महाकाव्यत्व पर विचार करते समय उसमें अनुस्यूत महाकाव्य के परंपरागत लक्षणों से गहन हो लेना आवश्यक है। यद्यपि कामायनी नर युग का महाकाव्य है जिसमें उसमें पारम्परिक तत्वों का अभाव है फिर भी एक महान कृति होने के नाते कुछ महत्वपूर्ण परंपरागत तत्वों का इसमें सख्त समावेश हो गया है।

(१) कामायनी की कथा वस्तु ऐतिहासिक अथवा पौराणिक होने के कारण शास्त्रानुमोदित है।

(२) प्रस्तुत महाकाव्य का नामकरण उसकी नायिका कामाक्षी का अदा के केन्द्रीयत्व में हुआ है। अतः रचना के नामकरण में कवि का रुढ़िगत संस्कार स्पष्ट परिच्छिन्न होता है।

(३) कामायनी का सर्ग-विभाजन पारम्परिक है सर्गों का आकार भी न अधिक लघु है और न अधिक दीर्घ। सर्गान्ति में भावी कथा की सूचना कतिपय सर्गों में दी गई है किन्तु इस सैद्धांतिक तत्व का पालन निम्नतः प्रत्येक सर्गों में नहीं हुआ है।

(४) एक सर्ग की रक्षा एक ही छन्द में हुई है। सर्गान्त में छन्द परिवर्तन के द्वारा गावी सर्ग की सूझा व्यवस्था नहीं दी गई है।

(५) कथानक में अन्तर कथाओं का समावेश हुआ है।

(६) कामायनी निरुद्देश्य न होकर उद्देश्यपूर्ण महाकाव्य है।

(७) इस महाकाव्य में विविध वर्णन भी उपलब्ध है। राज्य, नगर तथा प्रकृति के विविध वर्णन मिलते हैं। प्रकृति वर्णन विस्तार से हुआ है, जारण, सम्पूर्ण काव्य ही प्रकृति के प्रांगण में संग्रहित है। सामाजिक जीवन के विस्तार पूर्ण वर्णन का अवश्य अभाव है।

कामायनी में अनुस्यूत महाकाव्य के न रुढ़िगत तत्वों से परिचित होने के पश्चात् इसके अवन, परिष्कार प्रस्तुतीकरण तथा नूतन संयोजन से अवगत होना भी आवश्यक है।

१- कामायनीकार नेमन्वन्तर के प्रवर्तक मनु की पौराणिक कथा को सामयिक परिवेश एवं युगधर्म में रखकर इस भाँति प्रस्तुत किया है कि उसमें उनकी मौलिकता स्पष्ट परिलक्षित होती है। यों भी इस कथा की ओर प्रगाढ़ जी से पछे किसी कवि का ध्यान नहीं गया था। हिन्दी साहित्य में प्रगाढ़ जी ने सर्वप्रथम इस कथा को काव्यबद्ध किया है। साहित्य में प्रगाढ़ की कामायनी की वही स्थिति है जो वाल्मीकि के 'रामायण' और कालिदास के 'रघुवंश' की है।

२- कामायनी की महत्वपूर्ण विशेषता उसके सम्पूर्ण कथानक का रूपकत्व है। कामायनी की इस द्विवर्त्य कथा का आधार लोग 'रत्नारि' से मानते हैं। इस दृष्टि कोण से पाश्चात्य साहित्य में तो कतिपय ऐसे उदाहरण मिल भी जाते हैं किन्तु हिन्दी साहित्य में यह जैसा उदाहरण है। यद्यपि जायसी के 'पदमावत' में भी रूपकत्व है किन्तु उसमें वह जीवन्तता तथा सजीवता नहीं मिल पाती जो कामायनी में उपलब्ध है। निराला का 'सुखीदास' अवश्य कामायनी के समान रखा जाता है किन्तु वह भी महाकाव्य न होकर छन्द काव्य मात्र है। इस प्रकार कामायनी का वैयक्तिक रूपकत्व अद्भुत, वासामान्य तथा सन्निभ है।

३- कामायनी की अतिरिक्त विशेषता उसकी मनोवैज्ञानिकता है ।

यूँ तो वनेक महाकाव्य मनोवैज्ञानिक घरातल पर प्रतिष्ठित मिलें किन्तु इसमें कवि ने अन्तः-स्तर की सूक्ष्म मनोवृत्तियों का जो स्पष्ट चित्रण किया है वह अन्य रचनाओं में प्राप्त कर सकना असंभव है । कामायनीकार ने घटनाओं को मानसिक घरातल पर व्यक्त किया है । घटनाएँ मन में घटित होती हैं किन्तु साकार रूप से दृश्य प्रतीत होती हैं । नटेश का नृत्य तथा लज्जा, वासना आदि मन की अमूर्त स्थितियाँ हैं जिन्हें कवि ने एक सूत्र में बाँध कर मनोवैज्ञानिक कथा का रूप प्रदान किया है ।

४- कामायनी का कथा संघटन भारतीय शैली की भाँति न होकर पार्श्वात्य शैली की कार्यान्विति के अनुरूप है और इसे हिन्दी साहित्य में एक अभिनव प्रयोग ही कहा जाएगा ।

५- कामायनी का शिल्प विधान सर्वथा नूतन है । अभिव्यञ्जा के नूतन प्रसाध - चित्रात्मकता, प्रतीकात्मकता, लाटाणिकता, ध्वन्यात्मकता, उक्ति की कला, अप्रस्तुत योजना, अमूर्त विधान, ध्वन्योजना आदि कामायनी की नव्य कला के परिचायक हैं ।

६- कामायनी की नूतनता उसके प्रगीतात्मक रूप में भी निहित है । महाकाव्य जैसी विशद रचना में प्रगीत तत्वों का संगुम्कन आश्चर्यजनक ही नहीं प्रशंसनीय है ।

इन महत्त्वपूर्ण विशेषताओं के साथ ही कामायनी की एक और मुख्य उपलब्धि है - काव्य में युग परिवर्तन की व्यञ्जा । इस आणविक युग में महाकवि प्रसाद ने कामायनी का पुनः दार्शनिक पीठिका पर करके तत्कालीन स्थितियों को बहुत ही सहजता से सुलझाया है । आज के वैज्ञानिक युग में प्रसरित कौरी बुद्धिवादी सम्यता आनन्द विधायिनी नहीं हो सकती, इस भावना के पोषक कवि ने मन के दोनों पक्ष बुद्धि और हृदय, कर्म और कर्म तथा विज्ञान और संस्कृति के सामंजस्य पर विशेष बल देते हुए यह सिद्ध करना चाहा कि बुद्धि और हृदय के समन्वय से ही मानव सम्यता का उत्तरीतर उन्नतिशील विकास संभव हो सकता है । कवि ने सर्वप्रथम इस महाकाव्य में आध्यात्मिक और व्यावहारिक तथ्यों के बीच संतुलन स्थापित करने की चेष्टा की है ।

एक कार्य में सफलता प्राप्त करने के लिए मानवीय वस्तुस्थिति से परिचय रखनेवाली जिस सर्वभेदिनी दृष्टि की आवश्यकता है, वह प्राप्त हो ही नहीं पायी । उन्होंने अपनी प्रतिभा के बल से उरीर, मन और आत्मा, कर्म, भावना और बुद्धि, ज्ञान, अकारण और उनमें तत्त्वों को सुसंगठित कर दिया है । जहाँ नहीं उन्होंने इन तीनों तत्त्वों के भेद को मिटाकर उन्हें पर्यायवाची भी बना दिया है ।^१

कामायनी में सामयिक परिवेश, ज़ाहता, प्रसंगानुकूलता, जीवित्य वन्तः प्रकृति, चिरन्तन मूल्य, सजीवता तथा जीवन्तता आदि का सहज समावेश दृष्टव्य है । कामायनी में वाङ्मय जात की अपेक्षा कस्तुर एवं भाव सत्य की आन्तरिक विवृति पर अधिक कल दिया गया है । अतएव उसके महाकाव्यत्व की परत केवल रुढ़िवादी शास्त्रीय लक्षणों की कसौटी पर न करके यदि भारतीय एवं पाश्चात्य विचारधारा की समन्विति के आधार-तुल्य पर की जाय तो यह अपने ढंग का अमूर्त महाकाव्य सिद्ध होगा । कामायनी में पाश्चात्य शैली के भावन को देखकर या उसकी नूतनता से अभिभूत होकर प्रायः विद्वान् इसके महाकाव्यत्व पर सन्देह करने लगे हैं पर वे इस महाकाव्य में अन्तर्मुक्त निरन्तर प्रवाह-मान मानव जीवन के सत्य की अभिव्यक्ति तथा भारतीय आत्मा को, जो परिवेश के क्रमिक परिवर्तन के साथ नये संघर्ष में व्यक्त हुई है विस्मृत कर देते हैं । अतः यह निश्चित है कि कामायनी के महाकाव्य के विषय में सन्देह करनेवाले वे ही लोग हो सकते हैं जो या तो महाकाव्य की शास्त्रीय रुढ़ियों को दृढ़तापूर्वक पकड़कर चलेवाले होंगे या जिन्हें कामायनी में विशद काव्य की अन्तर्गता और समष्टि रूप में कोई समन्वित प्रभाव नहीं दिखाई पड़ता होगा ।^२

कामायनी की आत्मा भारतीय^३ तथा जाति या वाक्यांग विदेशी है जिससे इसका स्वरूप तदनुगुण अन्य महाकाव्यों से भिन्न प्रोद्भासित होता है । इसमें मानव जाति के चिरन्तन मूल्यों को विश्व कल्याण की आनन्दविधायनी सामरस्य भावना से सर्वांगीण कर उस जाति प्रस्तुत किया गया है जिसमें जाति-मांति, हित-वैत, अनेक - पराये का तनिक भी भान नहीं होता और जड़-चेतन एकरस होकर एक

१- नन्द डुलारे वाजपेयी : आधुनिक साहित्य, पृ० ५६ ।

२- रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६६३ ।

प्रतीत होते हैं। इस नैतिक भावना को नयी भंगिमा से दीपित कर कवि ने कामायनी को राष्ट्रीय ही नहीं, अन्तर्राष्ट्रीय महाकाव्य की श्रेणी में पहुँचा दिया है।^१ वर्तमान हिन्दी साहित्य जगत में प्रथम बार एक ऐसा काव्य ग्रंथ प्रकाशित हुआ है जो विश्व काव्य कहे जाने की विशिष्टता रखता है।^२ श्रेष्ठ महाकाव्य के समस्त प्रतिमानों का सौन्दर्यपूर्ण विनियोग कामायनी की विशिष्टता है। यह कवि प्रगाद का गौरव ग्रंथ है, हिन्दी में ऐसा दूसरा काव्य नहीं मिलेगा।

१- पं० एलाचन्द्र जोशी : कवि प्रगाद की काव्य साधना , पृ० ३५७ ।

अध्याय - ५ : काव्य-भाषा

(क) स्वप्न और प्रकृति

(ख) प्रसाद और निराला की काव्य-भाषा

काव्य - भाषा

(क) स्वरूप और प्रकृति : काव्य-शिल्प का सर्वांगिक महत्वपूर्ण उपकरण है - काव्य-भाषा। कवि मानती सृष्टि को रूप प्रदान करनेवाली भाषा-भाषा का स्वरूप सामान्य रूप से व्यवहृत भाषा से कितना अलग है तथा कलात्मक होता है। प्राचीन वाचस्पत्य ने काव्य-भाषा का निरूपण स्वभावोक्ति^१ (वस्तु का अधावत् या नैसर्गिक रूप में वर्णन) और वृत्तिशब्दोक्ति^२ (लोक सीमा का वर्णन करनेवाली वृत्ति) कहकर दिया है।

पाश्चात्य विचारक वस्तु ने काव्यभाषा को कवि का सामान्य प्रयोग बताया है।^३ पाल्सेली ने सामान्य भाषा ने भिन्न कलात्मक भाषा को काव्य-भाषा की संज्ञा से अभिहित किया है।^४ इस प्रकार पाश्चात्य विचारकों ने भी कवि कर्म में भाषा की महत्ता पर बल देते हुए उसके कलात्मक रूप का वर्णन किया है। कवि के प्रतिपादित कर्म और संवेदन का योग ही काव्य-भाषा है। वहाँ भी काव्य-भाषा को कवि के भावों तथा विचारों के संवेक्षण का सशक्त माध्यम माना गया है।

काव्य के संवेक्षणयोग्य तत्व (अनुभव) को कलात्मक शब्दों के सुनिश्चित विधान के माध्यम से भूत किया जाता है जिसे कवि अपनी उत्तम काव्य प्रतीति से सजीवता प्रदान करता है।^५ कवि भाषा का सृष्टा कहलाता है। काव्य में भावोद्बोधक नव-नव शब्दों के प्रयोग के कारण वह भाषा का प्रचारक भी है। भावामिव्यक्ति के लिए न तो समाप्तयुक्त भाषा की, न तो कठिन भाषा की और न तो गालंकार भाषा की आवश्यकता है। हमारे शब्द शक्तिशाली अवश्य हों जो भावों को हृदयगम करा सके और प्रभाव डाल सके।^५ काव्य-भाषा का स्वरूप बहुत कुछ कवि कर्म पर निर्भर करता है। कवि की अपनी वैयक्तिक विशेषताओं के कारण काव्य-भाषा का रूप भी परिवर्तित हो जाता है।^६ रूप योजना व्यक्तिगत होती है, वह कवि के वैयक्तिक मानस से संबंधित है, पर वाणी की शक्ति इस रूप-सत्ता को सार्वजनिक बनाती है और उसमें ऐसी तत्व की प्रतिष्ठा

१- वण्डी : काव्यादर्श, ३।१२

२- रामधन : काव्यालंकार, ३।२१

३- वस्तु का काव्यशास्त्र, पृ० ४४

४- पाल्सेली कृत 'द ग्रांट बाफ़ मोडर्नी' का अनुवाद, पृ० १७२।

५- रामधन मिश्र : काव्यशास्त्र में अस्तुत योजना, पृ० ४१।

होती है जो काव्य को सार्वजनिक साहज्य का विषय बना देता है। इस प्रकार कल्पना को प्रेरणीयता प्राप्त होती है और कवि का अन्तःप्रोत्साहक वाणी का परिधान परमेश्वर कूर्व रमणीय बन जाता है।^१ किन्तु इस वैचित्र्य का पूरक करना विदग्ध कवि का ही काम है।^२

काव्य-भाषा विशिष्ट लक्ष्यों का एक विशिष्ट रूप है जो कवि के भाव-व्यापारों तथा तीव्रतर अनुभूतियों को जीवपूर्ण बना दे उचित करता है। प्रवाद का लक्ष्य है अनिव्यक्ति का यह निराशा को अपना स्वतन्त्र आवेष्य रहता है।^३ कारण, यह कवि की संवेदनाओं का मूर्त रूप है तथा ही कवि की भावात्मक तथा कलात्मक प्रकृति का प्रकटन है।

असुख भावों को शब्दों के माध्यम से साहित्यिक उपकरणों के माध्यम में डाँटकर रूपांतरित करनेवाली भाषा को निराशा को नैतिक-रहित, शैव्य-रहित, शून्य विशेषणोंवाली नग्न नीलिमा भी व्यक्त करता है जो भाषा की वेदों में गुरदित है।^४ निराशा ने इन विशिष्टताओं से युक्त काव्य-भाषा को स्पष्टतः भावानुपमिनी कहा है।^५

काव्य-भाषा और पूर्व सामान्य-भाषा में अंतर है। काव्यभाषा के स्वरूप को चौधाम्य बनाने के लिए यह अंतर समझ लेना उचित होगा।

काव्य-भाषा और सामान्य-भाषा में अंतर

भाषा शब्द संस्कृत के भाषा वाचु से आता है जिसका अर्थ व्यक्त वाणी (व्यक्तार्थ वाचि) से लिया जाता है। प्रत्येक भाषा में इस व्यक्त वाणी (भाषा) के दो रूप हैं। एक, हाट बाजारों, फल-कारखानों, गैर-लिखितों आदि में वास्तविक के लिए प्रयुक्त सामान्य भाषा। दूसरी लिखित समुदाय के मध्य विचार-विनिमय के लिए प्रयुक्त विशिष्ट भाषा। इस विशिष्ट भाषा में ही साहित्य का पूरक होता है। साहित्यिक भाषा के भी दो रूप हैं एक गद्य-भाषा दूसरी काव्य-भाषा।

काव्यभाषा विशिष्ट कलाओं से युक्त रसोत्पत्ति तथा अनुभव प्रेरणा को लक्ष्य बनाकर प्रस्तुत होती है। किन्तु जनभाषा लोक जगत में कथ्य को समिव्यक्त करने के कारण सरल, अनलंघ्य होती है। काव्यभाषा में प्रयुक्त शब्द निर्दिष्ट अर्थ से लगे

१- नन्द दुहारी वाक्येयी : नया साहित्य को प्रश्न (निबन्ध) पृ० ३० ।

२- अशोक प्रसाद : काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० ६० ।

३- वही, पृ० ६० ।

४- निराशा : परिच्छेद (वाग्विचार) पृ० २४६ ।

५- ११ : प्रबन्ध पथ, पृ० २६ ।

कृतर प्रतीकात्मक भी होते हैं जबकि जनभाषा में प्रायः कौणगत अर्थ ही प्रयुक्त होता है। काव्यभाषा व्यक्तिनिष्ठ होती है और सामान्य भाषा वस्तुनिष्ठ होती है। काव्यभाषा कवि की भावात्मक अनुभूति को अभिव्यक्त करने के कारण साहित्यिक, व्यंजनात्मक, ध्वन्यात्मक, प्रतीकात्मक, तादात्म्यिक तथा चित्रात्मक होती है किन्तु जनभाषा का रूप सीधा सादा अति-वृत्तात्मक होता है। सामान्य भाषा में तात्पर्य-संज्ञा को कभी कोई अपेक्षा नहीं होती जब कि काव्य-भाषा में स्वाभाविक अलंकारता एवं विशेषीकरण पक्षी शर्त है।^१ काव्य भाषा और सामान्य भाषा की इन मूलभूत भिन्नताओं के बाद भी यह निश्चित है कि काव्य-भाषा के निर्माण में सामान्यभाषा का पूर्ण योगदान रहता है। कवि के वाक्-शक्ति का प्रस्फुटन जनभाषा द्वारा ही होता है और उसे कृतर वह गहन अध्ययन, मनन तथा काव्यात्मक प्रतिभा के प्रतिफलन-स्वरूप भावसंवाहिका काव्य-भाषा का सृजन करता है। काव्यभाषा और सामान्य-भाषा का यह अंतर तात्त्विक तो नहीं पर व्यावहारिक अवश्य है।

काव्य-भाषा के लक्ष्य

कवि के भाव-प्रकाश में समर्थ शब्द भण्डार ही काव्यभाषा की संज्ञा से अभिहित किये जाते हैं। इन शब्दों का अलंकार स्वरूप जो अर्थव्यंजना में सक्षम हो, उत्कृष्ट माना जाता है। वास्तव में, काव्यभाषा कवि के विचारों, भावावेगों के संप्रेषण का एक माध्यम है, जिसे तज्जनित प्रभाव की दृष्टि के लिए भावानुसूत शब्दों, अर्थों तथा वाचकियों से युक्त होना चाहिये। इस दृष्टि से भाषा के तीन प्रमुख तत्व सामने आते हैं (१) स्वरूप (२) शैली और (३) अर्थ व्यंजना।

(१) स्वरूप - (क) शब्द-भण्डार

(ख) व्याकरण

(२) शैली - (क) नाद संगीत

(ख) अनुप्रासगत वर्णावृत्तियाँ

(ग) ध्वनि-चित्र

(घ) छन्द संगीत

(ङ) चित्रमयता

(३) अर्थव्यंजना - (क) शब्द शक्तियाँ

(क) प्रतीकात्मकता

(ग) गुण, रीति, वृत्ति

(घ) मुहावरे तथा लोकोक्ति

(3) प्रसाद और निहाल की काव्य-भाषा 'स्वप्न'

शब्द-मण्डार : शब्द समूह भाषा का वह अनिवार्य उपकरण है जिसे माध्यम में कवि अपने सर्जात्मक प्रतीका को मूर्त रूप प्रदान करता है कवि की भाषणा तथा कला का समस्त लौकिक विमान शब्दों के सुनौद्वितीय विन्यास पर निर्भर करता है। कविता में विपणित शब्दों से कवि की भाषा का स्वल्प निर्माण होना होता है। अतएव काव्य-निर्माण में शब्द मण्डार की विस्तृति तथा उनके समुचित विन्यास का होना अनिवार्य है।

प्रसाद और निहाल की काव्य-भाषा साहित्यिक सड़ी-मोड़ी हिन्दी है। प्रसाद की प्रारम्भिक कुछ रचनाएँ ब्रजभाषा में भी मिलती हैं। जिस समय साहित्य में प्रसाद का वाकिर्भाव हुआ उस समय काव्य युग के लिए ब्रजभाषा और सड़ी-मोड़ी हिन्दी को उत्तर देने का रस्ता था। परिणामतः हिन्दी का वह दोनों भाषाओं में काव्य संरचना का कार्य करता रहा। किन्तु जहाँ शायबाद का वह काव्यभाषा का स्वल्प निश्चित हो गया और उसने अपना चकुरपिया घाना लामा त्याग दिया। प्रसाद की 'विवाधारे' तथा 'प्रेम-पथिक' के अतिरिक्त अन्य सभी रचनाएँ सड़ी-मोड़ी में रचित हैं। प्रसाद और निहाल ने अपनी भावामिव्यक्ति का माध्यम सड़ी-मोड़ी को बनाया और उनके शब्द मण्डार, रूप शौष्ठव तथा व्यंग्यकता को समृद्ध तथा विस्तार देने का अपाशक्ति प्राप्त भी दिया। प्रसाद का कवि जीवन ब्रजभाषा की रचनाओं में प्रारंभ हुआ है। अतएव, रचित की दृष्टि से उन रचनाओं की भाषा पर भी दृष्टिपात कर लेना होगा।

कलाव्ययीं से कविता में प्रयुक्त ब्रजभाषा प्रसाद के समय में परिष्कृत तथा परिमार्जित हो गई थी। ब्रजभाषा में संस्कृत के सत्तम रूप भी उगी के अनुकूल ढ़लकर व्यवहृत होते थे जो -

विस्तृत कुल मार पूर अम अम्यु कनी के ।

रति अम कउ लव मंडित श्रान्त वदन रमनी के ॥^१

उक्त उद्धरण में 'रमणी' के स्थान पर 'रमनी' और 'कणिका' के स्थान पर 'कनी' शब्द का प्रयोग ब्रजभाषा की प्रकृति के अनुरूप हुआ है। ब्रजभाषा में कर्णिकट, ऊष्म तथा महाप्राण शब्दों का प्रयोग नहीं होता, जहाँ कवि ने 'ण' को 'न' में रूपान्तरित कर दिया। फिर भी, इन परिक्रियाओं में तत्सम प्रयोग 'विस्तृत' तथा 'रति' श्रम जो अब मंडित श्रान्त वदन ' ब्रजभाषा के लालित्य को समाप्तप्राय कर देते हैं जिसे यहाँ पर ब्रजभाषा का प्रचलित रूप नहीं समाविष्ट हो पाया।

प्रसाद विरचित ब्रजभाषा की रचनाओं में तुल्य तथा देशज शब्दों का प्रयोग भी मिलता है, यथा -

बाज तो नीके नैक निहारी ।

पावक के धन तिमिर मार में कीती बात बिसारी ॥

हरित जरी यह मरुसम मो मन, देहु प्रसाद पियारी ।^१

यहाँ नैक, निहारी, बिसारी, मो, देहु आदि ब्रजभाषा के तुल्य शब्दों को प्रयुक्त किया गया है। इसके अतिरिक्त चित्राधार आदि में जेता, ठाव, टैरी, ठौर, तातो, तावर, गोहरे, उदाह, फरीजत आदि देशज शब्दों का विन्यास भी मिलता है।

प्रसाद जी की ब्रजभाषा रचनाओं में उर्दू तथा जर्नी-कारगी के शब्द भी यत्र-तत्र मिल जाते हैं। माँड़े, कै, बिहाल, माफ़, का आदि शब्दों का विन्यास चित्राधार तथा प्रेमपङ्क्ति में हुआ है। प्रसाद जी की इन रचनाओं की भाषा में जायावादी भाषा-शिल्प का बंदूक विद्यमान है। कवि ने अपनी लड़ीबौली काव्य में भी ब्रजभाषा के शब्दों का प्रयोग किया है, यथा-

केतना- तरंगिनि मैरी

ठैती है मुडुल छिछोरे ? ।^२

यहाँ पर प्रयुक्त 'तरंगिनि' शब्द ब्रजभाषा के अनुरूप ठहरा हुआ है।

'बाँधु' के अतिरिक्त 'काननकुसुम', 'करना', 'छर', 'कामायनी' आदि में भी लक्ष्मि तरहन, ध्वनी, लल्ल लल्ल, लोचपी, गैल, कमलून, मुस्कवाता आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है। हालाँकि लड़ीबौली के मध्य प्रयुक्त ब्रजभाषा के शब्दों में कर्ण विन्यास की शिथिलता, मात्रा परिवर्तन, मात्रालोप आदि भी मिलता है। यद्यपि प्रसाद ने कुछ रचनाएं ब्रजभाषा में की हैं

१- प्रसाद : चित्राधार (नवमस्कन्ध) पृ० १६०।

२- ,, : बाँधु, पृ० ४।

तथापि उनसे कवि के समुद्र ब्रजभाषा-शब्द भंडार का गीघ होता है ।

प्रताप और निराला का अन्युद्य काल एक न होने से ब्रजभाषा के प्रयोग में निराला प्रताप की तुलना में पीछे रह जाते हैं । निराला ने काव्य-निर्माण का प्रारंभ किया उस समय सड़ीबोली शैली-वस्था को छोड़कर अपनी यावनावस्था में आ गई थी जिससे निराला ने ब्रजभाषा की ओर ध्यान नहीं दिया । फिर भी, निराला के ब्रजभाषा-विद्वद् होने के कारण उनकी कुछ रचनाओं में अपवाद स्वल्प ब्रजभाषा भी प्रयुक्त हुई है । उन्होंने कबीरदास के एक पद का अनुवाद ब्रजभाषा में किया है । इतना ही नहीं, निराला ने पंडित श्री नारायण शर्मा के लागू पर समस्यापूर्ति के रूप में एक दोहा भी ब्रजभाषा में रचा है -

उत्था विष्णु वन गहन में शम्भु-कल्पन कारि
सरी मोखियन -छर-की, परी सी-कर नारि ।^१

निराला की सड़ीबोली रचनाओं में भी ब्रजभाषा के उपाध शब्द मिल जाते हैं, यथा -

पहुंचा जहाँ उसने की कैलि कली खिली साथ ।

निर्दय उस नायक ने निमट निहुराई की ।^२

पलक-हीन कानों से तुमको प्रतिपल

होगे बजात ।^३

फिर भी, इस संदर्भ में निराला की प्रताप के साथ तुलना करना मूल होगी । निराला के रचना-काल में ब्रजभाषा को तीन-चार सौ वर्ष की रक्त मांसहीन वृद्धा समझा जाने लगा था ।^४

लिवेदी जी के कथक प्रयास से छायावाद युग की काव्य-भाषा में सड़ी-बोली का परिष्कृत तथा परिमार्जित रूप प्रयुक्त होने लगा और जातीय कवियों के

१- निराला : कवन, पृ० १७३ एवं सुधावर्ण १, सप्ल २

२- ,, : परिमल (जुही की कली) पृ० १७१-७२ ।

३- ,, : गीतिका, पृ० ३० ।

४- सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव (भूमिका) पृ० २१ ।

मनोमस्तिष्क में यह धारणा निश्चित रूप से कम गई कि समयकालीन सुबोध और अभिन्न भाव-प्राकट्य तथा विषय की व्यञ्जा के लिए लड़ीबोली ब्रजभाषा की अपेक्षा अधिक उपयुक्त है। इस विषय में इन कवियों ने यह तर्क भी प्रस्तुत किया कि ब्रजभाषा में नींद की मिठास थी, जहाँ जागृति का समन्दन, यहाँ रात्रि की कर्मण्य स्वप्नमय-ज्योत्सना जहाँ दिवस का सशब्द कार्य-व्यग्र प्रकाश।^१ अतः काव्यभाषा-विषयक इस धारणा ने ब्रजभाषा को काव्य के गर्त में समाहित कर दिया। जलोच्य कवियों ने अपनी महती काव्य प्रतिभा से लड़ीबोली में शुक्तिमाधुर्य, लालित्य एवं मृणालता को समविष्ट कर साहित्य में सदा-सर्वदा के लिए जगमग कर दिया।

जलोच्य कवियों ने भावना की अभिव्यक्ति के विशेष-र-भाषा में शब्दों के नूतन प्रयोग पर अधिक ध्यान दिया। उनका विश्वास था कि शब्दों में भिन्न प्रयोग से एक स्वतन्त्र अर्थ उत्पन्न करने की शक्ति है। समीप के उदाहरणों से उस शब्द-विशेष का नवीन अर्थ घातन करने में सहायक होते हैं। भाषा के निर्माण में शब्दों के एक नूतन शब्द प्रयोग का बहुत हाथ होता है।^२ अतः भाषा में नूतन शब्द प्रयोग की श्रवणी स्पृहा के फलस्वरूप प्रसाद और निराला की रचनाओं में संस्कृत के तत्सम, तद्भव तथा देशज शब्दों का कलात्मक विधान मिलता है। प्रचलित शब्दों का इन कवियों ने नूतन विन्यास तो किया ही, साथ में अपनी रुचि तथा आवश्यकतानुसार नवीन शब्दों का निर्माण भी किया।

प्रसाद और निराला के शब्द-मन्दार में संस्कृत के तत्सम शब्दों का अधिक प्रयोग हुआ है। कुछ काव्य-शिल्पी इन कवियों ने तत्सम शब्दों में नवीनता का ऐसा पानी चढ़ाया कि वो नवीन स्वरों में बोलने लगे और नूतन तड़प उत्पन्न कर सकने में सफल हुए। काव्यभाषा में प्रयुक्त तत्सम शब्दों में वह नवीन मंगिमा तथा अर्थव्यञ्जकता निहित है जो उसे सजीवता तथा जीवंतता प्रदान करती है। शब्दों का ऐसा विन्यास दृष्टव्य है-

मदिर माधव यामिनी का धीर पद विन्यास।^३

यहाँ पर प्रसाद जी ने शब्द मर्मज्ञ होने के नाते यहाँ से प्रयुक्त यामिनी शब्द में प्राण फूँक दिये हैं। कवि की भावना और कल्पना ने यामिनी के कर्णों में नव-

१- सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव (मुद्रिका) पृ० ३।

२- प्रसाद : काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४५।

३- , : कामायनी (वासना सर्ग) पृ० २४।

ज्य, नवल-ताल भर दिया है, जिससे वह पीर पद विन्यास करने जाती है । इस प्रकार प्रसाद जी ने प्रचलित तत्सम शब्दों को पुष्ट, सजीव तथा भावुक बनाने का महत्तु कार्य किया है । संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग में उनकी लघु निष्ठा की -

डल विरल डाढ़ियां भरी मुल ,मुक्ती सौरभ रस लिये कुल ।
जैसे विषाद विष में मूर्छित कांटों से किंग ज़र ज़र ज़र ।^१

महाकवि निराला की भाषा में तत्सम शब्दों का प्रताप विन्यास हुआ है । कवि ने तत्सम शब्दों के नूतन प्रयोगों, सामासिक विधान तथा संयुक्त शब्द प्रयोग द्वारा अपनी भाषा को समृद्ध बनाया है । किन्तु, निराला ने ऐसे शब्दों का प्रयोग भावानुकूल, कोमल, सस्व तथा कठोर रूप में किया है । कारण, वो इस मत के पौष्टिक थे कि भाषा भावों की सच्ची अनुगमिनी है । उनके काव्य में सरस कोमल और कठोर शब्दावली का प्रयोग -

मेरे इस जीवन की है तू सरस साधना सीता
मेरे तरु की है तू कुसुमित प्रिये सत्पना लतिका ।^२

यहाँ पर प्रयुक्त तत्सम शब्द भावामिव्यक्ति तथा अर्थ व्यञ्जना में पूर्णतः सफल है । निराला ने अपनी भाषा को संस्कृत के अत्यधिक निकट ले जाने का जो प्रयास किया है उससे उनकी शब्दावली कुछ क्लिष्ट हो गई है जो -

उस सलज्ज ज्योत्सना-मुहाग की फेनिल श्रृया पर सुस्मार
उत्सुक, किस बमिसार-निशा में गई कान स्वप्निल पल मार ?^३

हिन्दी में संस्कृत के ऐसे तत्सम शब्द-प्रयोग को लेकर विद्वत्तमज निराला की भाषा पर क्लिष्टता का आरोप ला सकते हैं ।

बालीच्य कविगणों ने तत्सम शब्दों का सामासिक विधान कर काव्य-भाषा को समृद्ध बनाया है, यथा -

----- तीक्ष्ण-शर-विधृत-दिप्र-ज, को प्रसर,
शतशैलसम्बरणशील, नीलनम-गज्जित-स्वर, --

१- प्रसाद : लहर, पृ० ३४ ।

२- निराला : बनामिका (प्रिया से) पृ० ४२ ।

३- ,, : परिपल (यमुना के प्रति) पृ० ४६ ।

गर्कित-प्रख्याब्धि-दुग्ध-सुमत्-वेवळ-मृगौष,
उद्गीरित-वन्धि-मीम-मर्वत- अपि- चतुःप्रर, --

तत्सम शब्दों के सामासिक विधान से निराळा ने युक्त के सप्त वातावरण को जो प्रकार सुलब्ध किया है, वह शब्दों के अन्य विधान को संभव न हो पाता । सामासिक पद विधान की यह शैली निराळा को संस्कृत के महाकवि बाणभट्ट के समान ही लड़ा जाती है । काव्यमयी ने इस प्रकार की पद्ययोजना का पृष्ठों का आकार चक्री है ।

प्रसाद और निराळा ने संस्कृत के तत्सम शब्दों का विन्यास स्वर-संधि के आधार पर भी किया है, तथा -

स्नेहालिन की छतिनाओं की कुरमुट्टा जाने दो ।^१

‘मा’ - फिर एक किल्ले दूरगत, गूँज उठी बुटिया सूनी ।^२

जागो, नव-बम्बर-मर, जौरीखर-बासे

उठे स्वरोर्मियों - सुख दिक्कुमारिका- धिक्-त ।^३

उपयुक्त उद्धरणों में ‘स्नेहालिन’, ‘दूरगत’, ‘स्वरोर्मियों’ ‘दिक्कुमारिका’ शब्द संघिज है । आगे अतिरिक्त प्रसाद ने प्रयोज्य सामासिक, तन्त्रा-ल्ल, करुणाद्रि आदि तथा निराळा ने प्रख्याब्धि, उद्गीरित, नैऋत्यकार, त्यागोज्जीविता नयनोन्माद, जाज्जीवन्युत, कलानन्दित आदि संघिज शब्दों का नूतन संदर्भ में संयोजन किया है । निराळा ने सामासिक पदावली में ही संघिज शब्दों का विन्यास भी किया है ।

इन कवियों ने तत्सम शब्दों का संयुक्त विधान भी किया है -

क्यों व्यथित व्योम-गंगा सी झटका कर दोनों शौरों ।^४

नम-मुक्त-कुन्तला धाणी दिलाऊँ देती लूटी ।^५

जागो- नव - बम्बर-मर,^६

१- निराळा : ज्ञानिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५-५६ ।

२- प्रसाद : लहर, पृ० २ ।

३- ,, : कामायनी (स्वप्न सर्ग) पृ० २७ ।

४- निराळा : कपरा (ब्रह्म पद सुन्दर तब) पृ० ३५ ।

५- प्रसाद : बासु, पृ० ४ ।

६- कवी , पृ० ६ ।

७- निराळा : कपरा , पृ० ३५ ।

भाषा के शब्द-मण्डार को समृद्ध बनाने के हेतु इन कवियों ने संस्कृत के अप्रचलित शब्दों का प्रयोग भी किया है। जैसे प्रसाद के काव्य में तिमिरीलौं, ब्रज्या, प्रज्ञा, स्वापद, कलमुखा, चिन्ति, बर्निका, ज्वमृष स्नान, ज्योतिरिणियों आदि। निराला के काव्य में भी ऐसे शब्द मिलते हैं, यथा - पुरश्चरण, यत्त-शूल, वात्सावाध, किन्नरगण, भावित आदि।

बालोच्य कवियों ने तत्सम शब्दों का नूतन संघर्ष में जो विधान किया वह भावानुसृत है। समस्त शब्द-विधान की प्रणाली सर्व-व्यंजकता में समर्थ है। यद्यपि ऐसे शब्द विधान से कहीं-कहीं भाषा विकृष्ट हो उठी है। फिर भी, उसके व्याधिभयान्त को कोई बाधात नहीं ला है। यह विकृष्टता का आरोप भी निराला पर ही लाया जाता है। परन्तु, वे विज्ञान यह विस्मरण कर बैठते हैं कि निराला ने भाषा-संस्कार की रक्षा के लिए ऐसा किया है। दूसरे ऐसी पदावली में भाषा का लालित्य का सांकुमार्य सुरक्षित है, जिससे वह रसोद्भेद में सफल हुई। निराला ने तत्सम शब्दों का सहज विन्यास भी किया है। सामायिक तथा संधिब शब्दों के विधान में जिस सरसता, कोमलता, सजीवत स्पष्टता तथा मर्मस्पर्शिता का समावेश इन कवियों ने किया है, वह काव्य-भाषा की महान उपलब्धि है।

प्रसाद और निराला के समृद्ध शब्द मण्डार में तद्भव तथा देशब शब्दों की भी अपार राशि सुरक्षित है। भाषा को सहज, कोमल तथा मृदु बनाने के प्रयोजन से ऐसे शब्दों का विन्यास हुआ है। दूसरे, अपने वात्स-मास के वातावरण से प्रभावित हुए बिना कवि भी नहीं रह सकता। अतएव उनके काव्य में लड़ीबोली की नौधाम्यता, सरलता तथा मधुरता की दृष्टि के हेतु तद्भव शब्दों का विन्यास हुआ है, यथा -

हो कल उनींदी नखत पाँत ।^१

जु रहे जीवनक मुक्त्याय ॥^२

ईश्वर की गाव

यहाँ है गिरी, है विपत बड़ी,

पड़ा है जकार ।^३

१- प्रसाद : उल्ल, पृ० ३१।

२- ,, : करना, पृ० ४८।

३- निराला : जनामिका, पृ० १७६।

इस प्रकार के तद्भव शब्दों का प्रयोग जालोच्य कवियों ने भाषा में पक्कता एवं स्वाभाविकता लाने के हेतु किया है। प्रसाद के काव्य में चाँति, पात, पाति, नसत, गात, रवेवा, काया, ललाहं, फाँस, रैला, नियावर, एक, ऊँच, जनसाकर, निरबु विषल, समना, सुपान, हर्षा, फें, सुट्टी, सुजा, पुल्लाल आदि शब्दों के अनगिनत प्रयोग मिलते हैं। तद्भव शब्दों का प्रयोग निराला ने भी किया है, जैसे - फाँस, फाँसा, निमत, सुता, पैंटे, गला, जेवनहार आदि।

जालोच्य कवियों ने स्थानीय शब्दावली को भी भाषा-भाषा में स्थान दिया है। जैसे - 'कहाँ लच्छी माँ जाँने' (चित्राधार), 'बरात दिया मकरंद की फाँड़ी' (काननसुख), 'रहा चन्द्रिका निधि गंधीरे', 'बाणभर रंग उजाला में', 'जुचाप बरजती रही लड़ी', 'कितने कष्ट सहे हों' आदि (आमायनी)। प्रसाद की भाषा में बनारसी बोली का पुट मिलता है और निराला की भाषा में जैवाली बोली का, यथा - प्रथम जाँत में गुच्छ, गुच्छ ली दुई बाग कलें कब गंध जुड़ा, पन्थ और नृत्य मेरे पैरों पर लौटते (अनामिका), लक लक काता वह महाफलक (राम की शक्ति पूजा)। लक्ष्मी प्रचार नकचिटी, काँडती है, पनहारिन, मटका, बड़का, गरिवार, निराल, दोगली, परबै, लजुरियाँ आदि जैवाली शब्दों का प्रयोग निराला जी ने किया है। प्रसाद की जैसा निराला ने तद्भव एवं देशज शब्दों का प्रयोग कम किया है। उनकी भाषा में संस्कृत की तत्सम शब्दावली ही अधिक सुतरित हुई है।

प्रसाद और निराला की भाषा में तत्सम, तद्भव एवं देशज शब्दों के साथ ही बोल, बरबी-फारसी, उर्दू तथा लोदी के शब्दों का कलात्मक चिन्त्यास हुआ है। प्रसाद जी ने हिन्दी भाषा के शब्द-मंडार को समृद्ध बनाने के हेतु बोल शब्द अपरूप, सकल, स्वर्ण और बरबी फारसी के शब्द कैफियत, सुमारी, दाग, बायल, मादकता आदि को प्रयुक्त किया है। प्रसाद की जैसा निराला के काव्य में बोल, उर्दू और लोदी शब्दों को अधिक पाया जाता है। कारण एक तो बोल भाषा के मध्य उनकी शिक्षा-दीक्षा। दूसरे, काव्यभाषा को जलांमान्य की भाषा बनाने की अभिलाषा। निराला की कुछ रचनाएँ बोल की अनुवाद हैं, उन्हें उस भाषा का विशेष ज्ञान था। उनकी 'मौलिक मन को सुधार जाने' (अनामिका) कोई नहीं मेला' की पंक्तियाँ बोल के प्रति निष्ठा की प्रकट करने के लिए यथेष्ट हैं। कवि ने मुबार, मैला, शत-शत, राशि-राशि, सकल, स आदि बोल शब्दों को हिन्दी में स्थान दिया है। निराला ने न तो सभी काव्य संग्रहों

में ल-का उर्दू के शब्द प्रयुक्त किये हैं। किन्तु केज और सुखरुत में जो सुखर उर्दू शब्दों का प्रयोग किया है। कार, काठ, गजर, शाही, मकान, खर, खाल, दिल, पुस्ता, नावान, बरत, रंजोम, कुसत, लाला, सदा, खद, कम आदि उर्दू शब्दों को कवि ने स्पष्ट रूप में अपनी कविताओं में स्थान दिया है। निराला जी ने हिन्दी के साथ कौड़ी शब्दों का कुछ संयोजन किया है। छर्द, केला, नौसे, मिल, स्टीमर, प्राण, कैपिटल आदि शब्दों का विधान उनकी रचनाओं में दृष्टका है -

दु जौड़ कर ग्रेट कड़ाया तुम पर
दुःख तहै छिड़ी सोई ।^१

निराला ने हिन्दी भाषा में ऐसे प्रयोग, विषय और भाव की दुरुहता का निश्चयता को दूर करने के लिये ही किया है। गठित विचारों को सरल ढंग से संवेद्य बनाने की दृष्टि निराला के इस काम से भी हो जाती है। नविक मनोरंजन और लोक की निम्न रहस्यी गयी है कि पाठकों का धन मार्ग हो और जान बूझ।^२ इस भावना के प्रतिकूलन स्वल्प कवि को मानवजीवन के सगोपांग चित्रण में निर्बाध रूप से सफलता मिली है।

इस प्रकार आलोच्य कवियों ने संस्कृत से तत्सम, तद्भव एवं देशब तथा उर्दू, लाला और कौड़ी शब्दों को प्रयुक्त का हिन्दी में शब्द-जोष को समृद्ध तथा व्यापक बनाने का कठिण कार्य किया है। प्रचलित शब्दों को अपनी भावामिव्यक्ति के अनुसार रक्कर उन्हें जीवंत रूप प्रदान करने का महत्त्व कार्य भी उनके द्वारा सम्पन्न हुआ।

स्वनिर्मित शब्द : आलोच्य कवियों की भाषा में कुछ ऐसे शब्द हैं जो पूर्णतः मौलिक हैं। इन शब्दों का निर्माण प्रसाद और निराला ने अपने भावानुरूप ही किया है जिस पर आंशिक प्रभाव हिन्दी से उत्तर भाषाओं का भी माना जा सकता है। इन लोटि के शब्दों को दो भागों में बांटा जा सकता है। एक, कौड़ी शब्दों के अर्थ को वाधार बनाकर रचित शब्द। दूसरे प्रचलित शब्दों में भिन्न-भिन्न प्रकार से प्रत्यय उपसर्ग आदि जोड़ कर निर्मित नए अर्थव्यंजक शब्द। प्रथम प्रकार में प्रसाद विरचित स्वर्णमि (गोल्डन), अवकाश (स्पेस) कौड़ी वात (वेकेंट वाइज), सुनहरी संख्या (गोल्डन नंबर) कूँडा

१- निराला : परिमल (कद के प्रति) पृ० ७८-७९ ।

२- ,, : नये पते (परिशिष्ट)

बाकल (रम्पटी क्लाउड), बाकाश सार्ग (ईंधर बैज) आदि तथा निराला कृत सौने
 है संगीत राज्य (गोल्लैन रेल्ल बाफ़ म्यूज़िक) जीका-संग्राम (वेटल बाफ़ लाइफ़),
 बात्म-बलिदान (सैल्क सैंग्रीफास), जानन की रानी (ज्वीन बाफ़ द फारेस्ट),
 तड़ित प्रवाह (इलेक्ट्रिक करंट) आदि शब्दों को परिगणित किया जा सकता है ।
 द्वितीय प्रकार से रचित शब्दों की संख्या इन कवियों के काव्य में बहुत अधिक है । प्रसाद
 ने गुलाबी, विमती, जलाता, फेनिठ, बेन, विदारित, जेडिडो, पसारा, प्रणय-
 वन्या, तामस्य, सिंचाव, पूरनिमा आदि तथा निराला ने ज्यनाव, निरल, बातास,
 तागी, जणान, प्रपापूर्ण, ज्योतिर्षी, पुर्निधार आदि शब्दों के निर्माण द्वारा अपनी
 अप्रतिम काव्य प्रतिभा का परिचय दिया । इन दो प्रकारों के अतिरिक्त अन्य ढंगों से
 निर्मित कुछ आधारण शब्द-रूप भी मिल जाते हैं । जैसे- जागू ' मैं ' से बना प्रेम
 केन की ' यहाँ पर केन शब्द में ' के ' उर्दू पर आधारित है । ' के ' कथा बिना और
 ' गुन ' संस्कृत का तत्सम रूप है । इस प्रकार उर्दू और संस्कृत के मिश्रण से भी नूतन
 शब्दों का निर्माण हुआ है । निराला ने ' शक्तिपूजा ' में भाक्ति कयनों से एक गिरे
 दो मुक्ताफल ' पंक्ति ' में भाक्ति शब्द का निर्माण द्रवित के लोको को आधार बनाकर किया
 है । इससे अतिरिक्त तत्सम शब्दों को स्वर परिवर्तन के आधार पर रखकर काव्यमाणा में
 नूतन शब्दों की वृद्धि की है ।

प्रसाद और निराला के काव्य में प्रयुक्त समस्त शब्द भाषामिथ्याक
 हैं । पद-विन्यास में जड़ित शब्दावली को देखते हुए यह निश्चित हो जाता है कि शब्द-
 चयन में इन कवियों ने रमणीयता और भाव व्यंजकता पर विशेष ध्यान दिया है क्योंकि
 ' भाषा शब्दों की संख्या से बड़ी नहीं होती, बनी होती है उनकी भाव व्यंजकता से ।
 द्विवेदी जी की कविता की तुलना में श्यामाबाद की समृद्धि का रहस्य यही है ।^१ प्रसाद
 और निराला ने शब्द-विधान में हृत्तिमाधुर्य, लालित्य, सरसता तथा व्यंजकता का
 पूर्ण ध्यान रखा है ।

जहाँ तक जातीय कवियों के शब्द-समूह की समीचीनता का प्रश्न
 है उसके विषय में यह कहना कारणः सत्य होगा कि ये कवि शब्दों की जात्या को

पहचानते हैं। कतारव इन्होंने जहाँ पर, जिस समय, जिन शब्दों को प्रयुक्त किया है वही पूर्णतः सटीक है। इन कवियों के काव्य में विणद्धित शब्द हीरे के सदृश हैं। एक भी शब्द के स्थान परिवर्तन से सम्पूर्ण पंक्ति की कान्ति जैसा भावार्थ की हानि पहुँच सकती है। शब्द पारसी प्रसाद द्वारा प्रयुक्त शब्दों का सुनियोजित विधान दृष्टव्य है -

जहाँ में राग लमन्द पिये,
जहाँ में मलय लन्द पिये -।

उपयुक्त पंक्ति में राग और मलय शब्द पूर्णतः सार्थक हैं। राग शब्द से बोझों की लालिमा, बरुणाभा और अनुराग दोनों का बोध होता है, जो इस स्थान पर प्रयुक्त किसी अन्य शब्द द्वारा संभव न होता। उसी प्रकार जहाँ में लन्द मलय शब्द है जो सुरमि और शीतलता का सूचक है। इन कवियों ने पाष-व्यंजना में समर्थ शब्दों की ही रचना की है। प्रसाद के अतिरिक्त निराला के शब्द विधान में भी यह विशेषता मिलती है, यथा -

धन्य मैं पिता निरर्थक था
कुछ भी तूरे स्ति नै कर पशा।^१

यहाँ पर प्रयुक्त निरर्थक शब्द पूर्णतः उपयुक्त है। एक और, पुत्री के प्रति कुछ न कर सकने के कारण पिता निरर्थक है। झूरी और, धर्म की दृष्टि से कमजोर होने के कारण भी वो निरर्थक है। इस प्रकार अत्यन्त सार्थक शब्द-सृष्टि द्वारा निराला जी ने हिन्दी को अभिव्यक्ति की विशेष शक्ति प्रदान की है।^२ निराला जी अपने प्रकार के एक ही शब्द शिखी हैं। विषय-वस्तु को चित्रित करने के लिए एवाम शब्दों का विधान करना उनके लिए कठिन न था, जैसे - हाकता या रामलाल का भाई ता-ता-ता-ता-करता^३ यहाँ पर हम देखते हैं कि गाढ़ीवान के वर्णन में उसी के उपयुक्त शब्दों का प्रयोग किया गया है। इस प्रकार महाकवि निराला ने एक और संस्कृत के उत्तम शब्दों के सामासिक तथा संधिब प्रयोगों द्वारा अपने ऊपर पांडित्य का परिचा किया है तो झूरी और साधारण बोलचाल की भाषा के शब्दों को प्रयुक्त कर अपनी भाषा को सामान्य रूप में प्रदान किया है।

१- प्रसाद : लहर , पृ० १६ ।

२- निराला : कानिका, पृ० १९८ ।

३- लन्द झूरी बाजमेयी : हिन्दी साहित्य, बीसवीं शती, पृ० १४१ ।

४- निराला : नये पत्ते (स्फटिक शिला) पृ० ४३ ।

प्रसाद जी के काव्य में भी निर्दोष शब्दों का विन्यास नहीं मिलता ।

उनका शब्द-भाष्य एवं भाषा का स्वल्प उत्कृष्ट जोड़ित है, उनके काव्यभाषा में पंथ और निराशा का शब्द - वैविध्य नहीं मिलता । भारतीयता के प्रति मोह होने के कारण तत्काल शब्दों की खोज का उनके काव्य में अधिक भूत है । शब्दों के वर्णन का पूर्ण ज्ञान होने से उनके विन्यास में दोनों कवियों को समान रूप से सफलता मिली है । उनके द्वारा प्रयुक्त शब्द लौकिक और जीवन्त प्रतीत होते हैं । उनमें सदा कुछ नया नये की अपूर्व कामना निहित है ।

(२) व्याकरण :

भाषा के दर्शन में व्याकरण की परिचर्चा अनिवार्य है । प्रसाद और निराशा ने निवेदीयुगीन परिमार्जित एवं परिष्कृत काव्यभाषा को अपनी अद्वितीय काव्य प्रतिभा और कल्पनाशीलता से सजाने-सवारने तथा समृद्ध बनाने का जो गुरुतर कार्य सम्पन्न किया, उसमें अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कारण किसी प्रकार का अवरोध पसंद नहीं किया । भाषा के पैरों में लड़ी जेड़ी को अपने विशेषाधिकार में लौक फेंकना चाँकि उनके विचार से भाषा के पैरों में व्याकरण की जेड़ी पड़ी कि उसने फट जाना स्वल्प बढ़ा और पूर्णता की और किसी नए रास्ते में चक पड़ी^१ वरन्, इन कवियों ने भाषा की उन्मुक्त उड़ान में व्याकरण का रौंड़ा जटाना उचित नहीं समझा । व्याकरण सम्मत भाषा की रचना उन्होंने वहीं पर की जहाँ राग की उन्मुक्त स्नेहीता तथा व्याकरण की नियमबद्धता में सामंजस्य रहता है ।^२ किन्तु ऐसे स्थलों पर जहाँ यह सामंजस्य का होने लाज इन कवियों ने व्याकरण के नियमों में स्वैच्छापूर्वक भावानुसूल परिवर्तन किया । प्रसाद और निराशा की भाषा व्याकरण की दृष्टि से कुस्त ही कही जायेगी फिर भी भाषा को भावात्मक एवं रागात्मक रूप देने में आवश्यकताका कुछ झुटियाँ जा गई हैं ।

लि : प्रसाद और निराशा की भाषा में लि सम्बन्धी त्रुटि उत्तरती है । ऐसी भूँ प्रसाद के काव्य में अधिक है । इसका यह वास्तव नहीं कि निराशा का काव्य इस प्रकार की त्रुटियाँ से मुक्त है ।^३ कामायनी^४ में भद्रा और मयू के बीच हुए वार्तालाप

१- निराशा : जन, पृ० १६

२- पंथ : पल्लव (भूमिका) ।

मिलती निर्जन रजनी में
तारों से दीप जलाये
स्वर्गा की पारा में
उज्ज्वलउमहार चढ़ाये ।^१

(' ' ' ' का उोप है)

वह जाता -

दो टुक कलेजे से करता पड़ताता
पथ पर जाता ।^२

(' ' ' ' का उोप)

पूर्वजालिख श्रियाओं का प्रयोग -

रौदन का मूल्य चुकाका
पत्र पुत्र काना कैतीं है ।^३

सुम्न भर न लिये
सति, कान्त गया ।^४

श्रियाओं का स्थानान्तरण -

मधुर है प्रीत मधुर है ठहरी ।
न है उत्पात, कटा है कछरी ।।^५
काठ कू में हो दले
जाज तुम राज कुंजर । समर-सरताप ।^६

श्रियाओं का बदल प्रयोग -

हाँ कान ब्रह्म जाता था
रस-बुंद हमारे मन में ।^७
का चौका तो ही क्या ।^८

१- प्रभाव : वासु, पृ० १३ ।

३- प्रभाव : वासु, पृ० ५८ ।

५- प्रभाव : करना, पृ० १५ ।

७- प्रभाव : वासु, पृ० १२ ।

२- निराठा : परिमल (मिदका) पृ० १२५ ।

४- निराठा : परिमल, पृ० ३६ ।

६- निराठा : परिमल, पृ० १६० ।

८- निराठा : गीतिता, पृ० ५४ ।

तर्वनाम : प्रसाद ली निराळा की काव्य-भाषा में तर्वनाम सम्बन्धी
दोष भी उदा-हृत जा गया है जो -

कान्नाई से का प्रकाश की रश्मि लेने जाती है
तब कण्ठों की सी तब संख्या क्यों उदास हो जाती है ? १
तब मकर प्रमरी को हृदय में लिए का शतकल विमल
आनन्द-मुलकित लौटता तब बूम कोमल चरण कल २

आलोच्य कवियों ने तब, तब आदि शब्दों का जो प्रयोग किया
है वह हिन्दी के लिए उपयुक्त नहीं माना जाता । इसी प्रकार इन कवियों ने तुम,
तुम्हारे, तेरे आदि शब्दों में किसी प्रकार का अंतर नहीं माना और समने ठी से
जहाँ का चाहा प्रयुक्त कर दिया ।

विशेषण : आलोच्य कवियों की भाषा में विशेषण का प्रयोग अधिक
हुआ है । यों तो विशेषण भाषा के मौलिक विधायक गुण से माने जाते हैं किन्तु
कहीं-कहीं पर इनके अनुचित प्रयोग से तानि भी होती है । यहाँ पर हम विशेषण
के भाव व्यंजक तथा भावापकर्षक दोनों ही रूपों को देखेंगे । भाव व्यंजक विशेषण -

पर समा गये थे, मेरे
माँ के निस्सीम गगन में । ३
लौरे में बँकलाति घुर-सरिता । ४

भावापकर्षक विशेषण -

बर्षाविकस इस हृदय-कमल में जातू
प्रिये, होड़कर कंसमय कंदों की लौटीराह ।
गजाभिनि, वह पथ तेरा संकीर्ण, कटकाकीर्ण,
कौ होगी उससे पार ? ५

१- प्रसाद : लहर, पृ० ५० ।

२- निराळा : जनामिका, पृ० ३३ ।

३- प्रसाद : तापु, पृ० १६ ।

४- निराळा : परिमल (तुम लौरे में) पृ० ८० ।

५- निराळा : जनामिका, पृ० ३४ ।

यहाँ पर अर्धविकृत विरोधण है प्रयोग है भावना का सक्षम प्रकाश नहीं हो पाया है। वाक्यगत स्वाभाविकता लुप्तप्राय हो गई है। इसी प्रकार संकीर्ण कटकाकीर्ण का अनुप्रासगत रूप भी भाव ही अतिव्यक्ति में लक्ष्यक नहीं हो पाया। अतएव, इन विरोधणों को भावापेक्षक ही कहा जाएगा। प्रवाद की अपेक्षा निराशा है वाक्य में उस प्रकार के विरोधणों का रूप अधिक मिलता है।

कारक : भाषा है स्वल्प जो एजाने-मंतारने में ये यदि कारणीय बिहनों को मूल गये हैं, जैसे -

उणा की रक्त निराशा जू देनी लन्त लहानी ^१
(जा)

प्रिय, मुद्रित झू-खोली ^२
(को)

अधिक पदत्व और न्यूनपदत्व : प्रवाद और निराशा के वाक्य में इस प्रकार की मुद्रियाँ भी मिल जाती हैं। यद्यपि भावाभिव्यक्ति में उनके विरोध स्वरूप नहीं उत्पन्न हो पाया है। फिर भी, वाक्य विन्यास में यह छूट सकती है।

अधिक पदत्व -

इतना पुत जो न समाता ^३
अंतरिदा में जल-कल में।

तर्पित है चरणों पर मेरा यह हृदय -कार - ^४
मेरे जीवन पर, प्रिय, जीवन-का है बहार।

न्यून पदत्व -

जिसे चोर रही थी रोती - ^५
जाशा, सनक पिता अपना धन।

१- प्रवाद : लोह, पृ० ४८।

२- निराशा : परिमल (प्रभाती) पृ० ३०।

३- प्रवाद : लोह, पृ० ४५।

४- निराशा : परिमल (पारस) पृ० ६७।

५- प्रवाद : लोह, पृ० १५।

फल सक्रैष्ट नायाव बीज
या तुम बाध कर रंगा यागा,
फल के भी उर का ऋ त्यागा,
मेरा जालोका एक बीज ।^१

व्याकरण सम्बन्धी कुछ प्रयोग इन शब्दों के अपने मौलिक तथा व्युत्पन्न हैं। ऐसे प्रयोग कर्ता और क्रिया के रूपों से विशेष सम्बन्ध रखते हैं। निराळा के मत से तुम शब्द का प्रयोग दो जगहों में होता है - (१) अपने से बड़े के लिए सम्मानार्थ में और (२) समान आयु का या समान पदवाले के लिये। का सम्मानार्थ में तुम का प्रयोग होता है तब निराळा जी भुक्तकालीन क्रिया को अनुनासिक बना देते हैं जैसे 'तुम जाती थी'। किन्तु का समानता के अर्थ में प्रयोग किया जाता है तो वे लिखते हैं - 'तुम जाती थी' अर्थात् सहायक क्रिया अनुनासिकता से रहित प्रयुक्त की जाती है। गीतिका के ६१वें गीत में लिखा है - कण्ठ की दुम्मी रली स्वर धार। यहाँ रली के स्थान पर सिन्धी व्याकरणानुसार रली गीना चाहिए था। जो सम्मानार्थ के लोचन में जीव का एक क्रान्ति-कारी चरणान्यास ही कह सकते हैं।^२ डॉ० बन्ना प्रसाद का यह विचार निराळा के काव्य में प्रयुक्त कर्ता-क्रिया के विषय में पूर्णतः सत्य है। अतः यह तो निश्चित ही है कि ऐसे प्रयोगों के लिए इन प्रारंभिक शब्दों को प्रयोग नहीं करना पड़ा है। यह स्वयंसिद्ध है, जो जीव के शिल्पनालय का लोका है।

प्रसाद जी ने भी वाक्य को सुमधुर, संतुष्ट बनाने के हेतु शब्दों में प्रत्यय जोड़कर अपनी मौलिकता का परिचय दिया है। जैसे- माकिल को देखकर रानी कमला की दुली कसड़ियों के सामने पश्चिम ऊँचि कूल का सुरम्य चित्रे सिंच गया।^१ जीव ने जाति में डे प्रत्यय जोड़कर दुली जातों की स्थिति को गहत्वपूर्ण बना दिया, जिसमें पश्चिम का दृश्य सजीव हो उठा है। भाषा के लोचन में प्रसाद का यह प्रयोग प्रशंसनीय है। इसी प्रकार जायसी के काव्य में सदैव से सकेड़ा शब्द की निर्मिति हुई है। हो सकता है, कसड़ियों के प्रयोग में उसी शब्द का प्रभाव पड़ा हो।

माय एवं विचार को पुष्किल्पूर्ण तथा वाक्यात्मक होने से प्रस्तुत करने में संलग्न जीव प्रसाद और निराळा ने भाषा का परिमार्जन और संशुद्धि तो किया किन्तु

१- निराळा : जनमिका, पृ० ११५।

२- निराळा : सं० पद्यसिंह शर्मा कलेज, पृ० २१८।

उसके व्याकरणिक प्रयोगों पर विशेष ध्यान नहीं दिया । आलोच्य कवियों, वचन, क्रिया, शब्द, सर्वनाम आदि के नियमों का पूर्णतःपालन नहीं करते । फिर भी, इससे भावामिव्यक्ति को किसी प्रकार का व्यापार नहीं पहुँचा । व्याकरणिक विधान में स्वच्छन्दता के लिए इन कवियों की कठिबद्धता के प्रति विद्रोह तथा नूतनता के प्रति सम्मोह की भावना ही उत्प्रेरक रही ।

‘ सौष्ठव ’

प्रसाद और निराला की काव्यभाषा के विधान में सन्निविष्ट उन समस्त प्रक्रियाओं का विशेष महत्व है जिनके परिवेश में उनकी भाषा ने पुरासिद्धि कलात्मक तथा सौन्दर्यपूर्ण परिधान धारण किया है । भाषा के शब्द-भण्डार को समृद्ध बनाने के साथ ही उसकी सजावट को भी उन्होंने महत्व दिया है । यदि पढ़ापाठ रहित होकर देखा जाय तो दोनों कवियों ने भाषा के अलंकरण के लिए जितना श्रम-साध्य प्रयत्न किया है उतना स्वल्प विधान के लिए नहीं । यहाँ पर काव्य-भाषा के सौन्दर्य-विधायक नित्य गुणों की चर्चा करेंगे ।

नाद-संगीत

काव्यभाषा को संप्राप्त करनेवाला एक प्रमुख तत्व नाद है । अव्यक्ताव्य में नाद-सौन्दर्य का विशेष महत्व होता है । भाषा में यह सौन्दर्य विभिन्न वर्ण मैत्रियों और शब्दों के लयात्मक क्रमबद्धन से उत्पन्न होता है । भाषा-सौष्ठव को सिंगुणित करने वाला यह तत्व सामान्य शब्दों के आश्रित न रहकर सस्वर शब्दों के लयात्मक संगीत पर निर्भर होता है । प्रसाद और निराला ने अपने काव्य में नाद-संगीत की दृष्टि के लिए अनुप्रासगत कर्मित्री तथा पाश्चात्य अलंकार ‘अनिचित्र’ का आश्रय लिया है । भाषा को अलंकृत रूप प्रदान करने में संलग्न इन कवियों को शब्दों की प्रकृति का अन्तर्भाव था, जिसे उसे सस्वर तथा चित्रवत् रूप में प्रस्तुत करने में ये विशेषतः सफल हुए ।

अनुप्रासगत आवृत्तियाँ : इससे अभिप्राय है वर्णनीय विषय की अनुरूपता के अनुसार वर्णों की बार-बार आवृत्ति । वर्णों की इस अनुप्रासमयी आवृत्ति को सुन्दर ने

वर्ण कृत' कहा है।^१ काव्य निर्माता अपने शिल्प-चातुर्य से शब्दों को इस प्रकार प्रयुक्त करता है कि वे नवीन स्वरों में बोलने लगते हैं। यह भाषा का सहज एवं कलात्मक अलंकरण है। साहित्य में भावामिव्यक्ति तथा शाब्दिक चमत्कार की सृष्टि के लिए कर्णसाम्यमनुप्रासः^२ का विधान हुआ है। अनुप्रासगत आवृत्तियों से काव्य में नाद-संगीत की सृष्टि होती है, किन्तु कुछ ऐसी अनुप्रासगत कर्णावृत्तियाँ भी हैं जो संगीतमय नहीं हैं, समान्य भाषा-सौष्ठव उत्पन्न करती हैं जिनका विवेक नाद संगीत से अलग होना चाहिए। भाषा को कलात्मक रूप प्रदान करनेवाले जिव प्रसाद और निराला के काव्य में नाद-संगीत की अमृतपूर्व सृष्टि हुई है, यथा -

कंकणा अणित, रणित नूपुर ये।^३

कोकिला कल्ल कलापी कीर दूजत कुंज।^४

इन उद्धरणों में कोमल एवं मधुर वर्ण-विन्यास तथा भावामिव्यञ्जना की गई है। 'क' और 'के' तथा 'ण' की आवृत्ति से अनुप्रासिक योजना का जो रूप प्रस्तुत किया गया है उन्हीं सुमधुर नाद-संगीत की सृष्टि हुई है। प्रसाद की अपेक्षा निराला की भाषा में अनुप्रासगत आवृत्तियों का अधिक कलात्मक विधान हुआ है। निराला ने संपिण्ड एवं सामासिक शैली पर आधारित जिन कर्णावृत्तियों की रचना की है उनकी उत्कृष्टता अविद्य है, यथा -

वासना-समाप्तिना मल्ली-जाती दीना

जलद-पयोधर-भारा, रवि-शशि-तारक-हारा।^५

लौहित लोक-रावण-मदमोहन-महीयान

राघव-लाघव-रावण-वारण-गत युग्म प्रहर।^६

१- डा० नौन्द्र : भारतीय काव्य-शास्त्र की भूमिका (भाग-२) पृ० ६६।

२- मम्मट : काव्यप्रकाश, ६।७६।

३- प्रसाद : कामायनी (चिंतामर्ग) पृ० १६।

४- ,, : चित्राधार, पृ० ३१।

५- निराला : कवना, पृ० ७७।

६- ,, : अनामिका, राम की शक्ति पूजा, पृ० १५५।

प्रथम उदाहरण में दो समस्त पदों का चिन्तित वर्ण-विन्यास समान है, जैसे वागना-समासीना तथा मल्ली जाती दीना का चिन्तित वर्णों का और छंद पर्याप्त मारा तथा रवि-शशि-तारक-हारा का रा के वर्णों। इसमें संज्ञित की दृष्टि के लिए तीनों व्यंजन का जो कलात्मक विन्यास हुआ है वह तत्ति प्रभावकारी बन पड़ा है। द्वितीय उदाहरण में एक पद का निर्माण करनेवाले दो शब्दों, दो वर्णों का साम्य मिलता है जैसे लोचन-पोचन तथा गान-जान। इनमें वं लोचं नं तथा वं लोचं वं व्यंजन की आवृत्ति अनुप्रासगत वैशिष्ट्य की पोकर है। यहाँ पर कवि ने समस्त पद में लो, ' वं, ' ए, ' मं, ' नं, ' रा के वर्णों की आवृत्ति से भाषा के लिखित रूप में संज्ञित की जिस मधुर तान को संकृत किया है वह निस्संदेह अन्य कवियों की कामता से परे है।

कहीं-कहीं पर प्रताप और निराशा ने भाव-नप्रेषणयुक्तता के लिए शब्दों की अनुप्रासमयी आवृत्ति भी की है, जथा -

काँ तैल तैल है ठहर ठहर ।

उठ-उठ गिर-गिर फिर फिर जाती,^१

विष्ण- विष्ण अब भगन रिठा दे

नम-नम जानन - जानन जा दे ।^२

जनि, जनक जनि जनि, जन्मभूमि भागों ।^३

यहाँ पर लो, ' ठहर, ' उठ, ' गिर, ' फिर शब्दों की आवृत्ति भाषा के वर्णरूप में सहायक हुई है। प्रताप की ये शब्दों की अनुप्रासमयी आवृत्ति के माध्यम से भाषा में नाद संज्ञित की दृष्टि की है। निराशा ने भी विष्ण, ' नम, ' जानन शब्द की आवृत्ति से भाषा को नूतन रूप प्रदान किया है। उन्होंने चिन्तित उदाहरण में जं लोचं नं व्यंजन तथा जनि उब्द की अनुप्रासिक योजना से अपनी अद्वितीय काव्य-शैली का परिचय दिया है। दोनों कवियों ने भाषा में प्रवाह तथा प्रभविष्णुता के हेतु अनुप्रासमयुक्त वर्ण एवं शब्द का विधान किया है। कारण अनुप्रास भाषाके में नृत्य का रुंद जोड़ता है, जो एक ध्वनि बार-बार दुहरा है

१- प्रताप : उच्छा, पृ० १-२ । (२) श्री निराशा : कक्का, पृ० ६४ ।

३- निराशा : गीतिका, पृ० ८३ ।

जाती है तो श्रोता जाके जो वस्तुता में राज्य ही प्रभावित हो जाता है।^१ संज्ञित की दृष्टि के हेतु प्रयुक्त अनुप्रास योजना का रूप प्रसाद की ऐक्यता निराशा के काव्य में अधिक उपलब्ध है। सामासिक तथा संयोज भाषा-विज्ञान में भी अनुप्रासगत वर्ण मैत्री का जो अलात्मक प्रयोग निराशा ने किया है, वे तत्सुगुनि अन्य 'वि नहि' का होते।

ध्वनि-चित्र : ध्वन्यात्मक चित्र के प्रस्तुतीकरण में व्यंजन-मैत्री तथा अनुकरणमूलक वर्ण चमत्कार की प्रधानता होती है। भाषा को सजीव बनाने के लिए ऐसे ध्वन्यात्मक शब्दों की आवश्यकता होती है जो 'बोलते हैं' ----- जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में लोगों के सामने चित्रित कर दें, जो मंजहार में चित्र, चित्र में मंजहार हो।^२ ध्वननकारी शब्दों का इस प्रकार विन्यास करना कि ललितव्यस्त भाव, चित्रवत् प्रतीत हों, प्रसाद और निराशा के भाषा की लघुपम विशेषता है। आ भाँति के प्रयोग में प्रसाद की ऐक्यता निराशा अधिक सफल हुए हैं। उन्हें वर्ण-चमत्कार तथा ~ ध्वन्यात्मकता का अपूर्वज्ञान था। जिसका परिचय निम्नलिखित पंक्तियों में मिलता है -

वर्ण चमत्कार ;

एक-एक शब्द तथा ध्वनिमय गाकार ।

पद-पद लह चली भाव-धारा,

निर्मल कल-कल है लय गया विश्व धारा,

छुटी मुक्ति लय से लंबी फिर ब्यार-वर्ण चमत्कार ।^३

इस प्रकार निराशा काव्य में लघुसूत एक-एक शब्द के ध्वनिमय गाकार रूप को महत्ता देते हैं। इसके लिए उन्होंने अनुकरणमूलक वर्ण-चमत्कार की दृष्टि को अनिवार्य बताया। निराशा को ध्वन्योत्पादक शब्दों के प्रयोग में भावधारा को पूर्ण करने की जला जात थी।

प्रसाद के काव्य में लोमल तथा मृण कर्णों का ध्वन्यात्मक चित्र दृष्टव्य है -

ला-दुल दुल-दुल सा बोल रहा

किसलय का लंल डोल रहा ।^४

१- डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी : साहित्य का मर्म, पृ० ४१।

२- सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव(प्रवेश) (३) निराशा : गीतिका, पृ० ६२

४- प्रसाद : लय, पृ० १६।

यहाँ पर कवि ने पद्यायों की वाणी को ठुल ठुल या लोल रत्न लिपिबद्ध करके काव्यात्मक भाषा को सस्वर बनाया है। पद्यायों का स्वर साकार रूप से श्रुति माधुर्य की सृष्टि करता है। यहाँ पर अनुप्रास का भी सुन्दर प्रयोग हुआ है। इस प्रकार कर्ण मैत्री पर बाधित प्रातः काशीन पद्यायों का कस्वर और तिमिर या अँकल डोलना (मंद मंद समीर चलना) जाति और ज्ञान दोनों को ही तानन्दाभिभूत करता है। निराला का काव्य ऐसे नाद व्यंजक प्रयोगों से भरा पड़ा है, यथा -

नूपुरों में भी हन-मुन हन-मुन नहीं
सिर्फ एक जव्वत शब्द था, चुप-चुप-चुप
है गूँज रहा सब कहीं -

यहाँ पर कवि ने कर्ण मैत्री के आधार पर लोमल ध्वनिव्यंजक भावों की अभिव्यक्ति की है। निराला के काव्य में ऐसे सुकोमल नाद संगीत के गाय ही बादल के उदात्त एवं मधुर रूप का भी ध्वनि-चित्र मिला है यथा -

सूम-सूम सुगन्ध-गन्ध जन गौर !
राग ऊमर । लम्बा मैं भर निज रोर !
कर कर कर निर्कर-गिरि-सर मैं,
कर कर कर मर्मर, सागर मैं,

--- --- ---
घोंटा दल-दल, छाँटा है नद सल - सल
तहता कहता ठुलठुल ळलल ळलल ।^२

यहाँ पर कवि ने गरजते हुए बादलों का शब्दों के माध्यम से जो चित्र खींचा है, दाण्टा भर के लिए महसूस, उसकी ध्वनि तथा प्रवाहित जल की कलकल लावाज में सौ जाता है। यहाँ पर पद्योक्ता ने ध्वनित शब्दार्थ विषयवस्तु को मूर्तरूप देने में सहायक हुआ है। इस प्रकार नाद संगीत से युक्त वर्णों-पदों के माध्यम से चित्रित भावों को सलतापूर्वक ग्राह्य बनाकर सहज आस्वाद्य बनाया जा सकता है।

निष्कर्षतः प्रसाद और निराला ने अपनी काव्य-भाषा को सजीव और अलंकृत बनाने के लिए का संभव प्रयत्न किया है। इन प्रयत्नों में भाषा की

१- निराला : परिमल (संध्या सुन्दरी) पृ० १२६ ।

२- ,, ,, (बादलराग) पृ० १६०-६१ ।

संज्ञा-सात्मक नादपर-ज्ञा विशेष महत्वपूर्ण है। भाषा जो मन्त्र-ज्ञान में प्रसाद की ओर-निर्गता का अधिक योगदान रहा है। कारण, उनकी मन्त्र-तथा संज्ञा-प्रियता है। प्रसाद और निर्गता ने भाषा के सांख्यिकी-विशेषण को विगुणित करने के लिए भाष्य में नाद-संज्ञा की पृष्टि की है, जिसमें अनुप्रासगत वर्णों में जो और चित्रित अवस्थाएँ शब्दों के असात्मक विज्ञान को ही महत्व दिया है गया है।

अ-संज्ञा

भाषा की संज्ञा में असात्मक अनुप्रासगत शब्द संज्ञित का विशेष योग रहता है। अ-संज्ञा की विशेषता गति, प्रवाह और गति, विज्ञान के पारस्परिक एवं प्रसिद्ध मन्त्रों में होती है। अ-संज्ञा के रूप-सत्त्वः सवृत्ति-मूल्य के रूप-अवस्था व्याप्ति दिष्ट और काल दोनों में है।^१ अ-संज्ञा में अ-संज्ञा की पृष्टि काल-सापेक्ष होती है। यह वांछित शब्दों का वह गुण है जो भाषा को मन्त्र-ग्राह्य बनाता है। भाषा को अ-संज्ञा एवं मन्त्र-ज्ञान में अ-संज्ञा एवं गति का विशेष महत्व है। प्रसाद और निर्गता को भाषा के रूप-अवस्था एवं गुण-सत्त्व का विशेष ज्ञान था। कारण, अ-संज्ञा भाषा को स्वानुप्रास के रूप-गुण विज्ञा था। अ-संज्ञा की पृष्टि के लिए अनेक उपकरणों में ने पदावृत्ति का असात्मक विज्ञान ही न अ-संज्ञा को अधिक-अ-संज्ञा था।

भाषा में अ-संज्ञा एवं गति के रूप-अवस्था अ-संज्ञा के लिए इन अ-संज्ञा में अधिकतर पुनरावृत्ति पद्धति का असात्मक विज्ञा है, तथा -

प्रि-प्रि का काले फोड़े मल-मल का प्रुल-प्रुल ने
प्रुल-प्रुल का वह रह जाते जाते काले काले के रूप में।^२

नव-गति, नव-अ-संज्ञा, ता-अ-संज्ञा नव,
नव-अ-संज्ञा, नव-अ-संज्ञा-अ-संज्ञा स;
नव-अ-संज्ञा के नव-अ-संज्ञा-अ-संज्ञा को
नव-अ-संज्ञा के नव-अ-संज्ञा है।^३

अ-संज्ञा भाषा को पुनरावृत्ति-गति संज्ञित-अ-संज्ञा प्रदान करने की प्रवृत्ति शब्दों में असात्मक अ-संज्ञा तथा प्रवाह-अ-संज्ञा करने में सफल रही।

१- हिन्दी साहित्य बोध (भाग १) पृ० ७४१ ।

२- प्रसाद : अ-संज्ञा, पृ० ७ ।

३- निर्गता : गति-विज्ञा, पृ० ३ ।

सब्ब संगित की दृष्टि में छिः प्रवाद और निराज ने बीष्मागत
बाहुनिर्गों का विनाश की दिया है -

आ रिधिज बाह में रिंकार
हुम बागोरी - बागोरी ।^१

यहाँ पर 'बागोरी' शब्द भाषात्मक तथा विषयवादि लोपण होने
के कारण ही आ एवं गति की दृष्टि में भी समर्थ है ।

भाषा की भाषात्मक तथा स्वरूप लोपण के छिः वहीं-वहीं पर उन
श्रवणों ने एक शब्द के बागार पर दूसरे शब्द का निर्माण भी किया है । यद्यपि आ
प्रकार का विनाश स्वरूप में लन्तर्गत होता है । फिर भी, अपने भाषा प्रवाह तथा व्य
की दृष्टि दुर्ग है, यथा -

व्यर्थ हुम वं वं तर गार ;
देवा गार, वरु
वरुतः गार ;

भाषा में संगितमय रूप की दृष्टि में छिः उन श्रवणों ने लोपण,
यक्त तादि शब्दांशों का भी लोपण किया है । अपने युग में लोपण बाणी की
मयावत के छिः नहीं करना ताव की समिव्यक्ति के छिः प्रयुक्त होने लगे हैं । तब भाव
की भाषात्मक समिव्यक्ति के छिः लोपण आदि लोपणों का भी विकास हुआ है, यथा-

ई स्नेह सरोज स्मारा विस्तार मानस में मृगा ।^२

अन्धनीलमणि महाचणक धा तीम रक्ति उल्टा उल्टा ।^३

बाजों के नीचे पड़ी जनता कलहोड़ दुर्ग ।

माल में डाला है बैरा दुर्ग बैरा है ।^४

१- प्रवाद : काननकुसुम, पृ० ३१ ।

२- निराज : गीतिका, पृ० ५६ ।

३- प्रवाद : बाह, पृ० २४ ।

४- , , : कामायनी (काशासन) पृ० ३२ ।

५- निराज : नये पते (तारे गिनते रहे) पृ० ३४ ।

उन उल्लेखों में मानस, गोम, तथा लौह शब्द श्लेषाधीन हैं। मानस शब्द पुष्प और मन; गोम शब्द चन्द्रमा और गोमरस तथा लौह शब्द लोह टूटने और क्षति दण्डा होने के अर्थ को प्रकट करते हैं। इस प्रकार प्रसाद और निराशा ने आत्मक दृष्टि के लिए अलंकारपूर्ण शब्दों का विधान भी दिया है, यद्यपि ऐसे प्रयोग उनके काव्य में कम ही मिलते हैं। भाषा को सज्ज तथा वैचित्र्यपूर्ण बनाने के हेतु यमक का शब्दों का विधान भी हुआ है -

हम प्रेम-मल्लारै लो, का लोम मल्लारै लो।^१

जीते हुए लो जीते हुए नले,

कद कद निव में गुंजा विच्य गान।^२

जता का जन-ताका गान वह।^३

कवि ने मौन्य्य होने तथा भाव को आत्मक ढंग से प्रस्तुत करने के लिए ही प्रसाद और निराशा ने इन अलंकारों को प्रयुक्त दिया है। भावसंग की अधि-व्यक्ति तथा अनुमति की लय संवलिता व्यंजना में दोनों लवियों को सफलता मिली है। किन्तु निराशा इस कला में प्रसाद की अपेक्षा अधिक सिद्ध रहती है। शब्द संगीत परखने और व्यवहारों में जानेभेदे वाचनिक सिन्धी के दिशानायक हैं।^४

चित्रमयता

भाषा का भावों का चित्रात्मक काव्य-भाषा का स्वरिहाय तत्व है। भाषा के इस विशिष्ट गुण ने शली में मौन्य्य वृद्धि के साथ गजीवता का भी समावेश होता है। कवि की अनुमति, किंता तथा कल्पना को चित्र-मूर्त करनेवाला यह तत्व प्रसाद और निराशा के भाषागत लक्ष्य का लक्षण है। चित्र-विधान के मूल में भी प्रायः यही तत्व रहता है। किन्तु, भाषा के अलंकरण हेतु इन लवियों की रचनाओं में कुछ मिश्रण ने भी चित्रोपम विधान हुआ है। मानव-मा की सुकोमल तथा कृत मानवाओं से लेकर रास्य प्रकृति तक को मूर्तिमन्त करने में ये लवि सफल हुए हैं। मनो-वृत्तियों का सफुल चित्रात्मक दृष्टव्य है -

१- प्रसाद : काननकुसुम (मक्तिगोण) पृ० ३१ ।

२- निराशा : जमरा (जागा दिहा जान) पृ० ३१ ।

३- ,, : जनामिका (सब है) पृ० ४४ ।

४- नन्दबुलारै वाजैयी : सिन्धी साहित्य जीसवीं शती, पृ० १४१ ।

गिर रहीं पलकें, मुकी थी नासिका की नोक,
 धू उता थी रान तक चढ़ती रही बेरोंक । .
 स्पर्श करने लगी लज्जा उलित कर्ण कपोल,
 तिला मुलक कंदब सा था भरा गङ्गाद बोल ।^१

यहाँ समर्पणरत नारी के मुख पर फलजने वाली माव-भंगिमालों का सुभासित मुदम चित्रांकन करने में प्रसाद जी सफल हुए हैं। तद्द्वय काव्यानुवादन के सम्य शब्दों का लानन्द केवल पढ़कर था सुनकर ही नहीं उठाना बल्कि वर्णों जो अपनी आँखों के सामने चित्रवत् साकार देखाता भी है। यह विशेषता प्रसाद के जतिरिक्त निराळा के काव्य में भी मिलती है, यथा -

बुल्लन-बकित चतुर्दिक बंछ
 छे, फैर मुख, का नहु मुख-कळ,
 कमी छास, फिर ब्रास, गासि-छ
 ज-हरिता उमगी ।^२

उस प्रकार प्रसाद और निराळा को शब्दों के सन्तर्भाव का बहुमत ज्ञान था। जो कुछ भी ये जीव कहना चाहते थे, उसे सुनियोजित शब्दों के विधान से चित्रमूर्त कर देते थे। किन्तु, जहाँ इस प्रतिभा का उपयोग इन शब्दों से भाषा को सजीव-समर्थ बनाने के लिए ही किया है, वहाँ प्रदर्शन के लिए नहीं। भावचित्र के जतिरिक्त प्रतीकात्मक शब्द-चित्र का भी एक उदाहरण दृष्टव्य है-

हैं ज्वाब की कमल बाँझों, री ललाट की लल लेता ।
 ली-भरी-सी दाँड़-धूप, ली जल-माया की लल रेता ।^३

यहाँ पर जीव ने 'ज्वाब की कमल बाँझों', 'ललाट की लल लेता' तथा 'जल-माया की लल रेता' क्लृप्त चिन्ता को शब्द-मूर्त दिया है। शब्द-चित्र का उत्कृष्ट उदाहरण निराळा की निम्नलिखित पंक्तियाँ हैं -

१- प्रसाद : कामायनी (वाचनार्ण) पृ० १०२

२- निराळा : गीतिका, पृ० ३३

३- प्रसाद : कामायनी (चिन्तार्ण) पृ० १३

रे उद्दाम !

ज्वार कामाक्षी के प्राण !

बाधा रहित विराट !

रे विष्णु के प्लावन !

--- --- ---

गिन्तु के क्लृ !

धरा के सिन्धु दिक्क के दाह !

किटार के अनिमेषा नयन !^१

एत उद्धरण में कवि ने 'रे उद्दाम', 'ज्वार कामाक्षी के प्राण' 'बाधा रहित विराट' आदि शब्दों के संयोजन से जलल की विराटता, भव्यता तथा उदात्तता का चित्र खींचा है। कर्ण प्रदान कवि होने के नाते कलुष तत्व से तार्किक चिन्तों के माध्यम से रूपान्तरित करने में निराला पूर्णतः सफल हुए हैं। उक्त 'संध्या पुन्दरी'^२ तथा 'प्रिय यामिनी जानी'^३ आदि 'विताप' शब्द-पित्र का पुन्य उदाहरण है। इनके वसिरिक्त कसायी हुए दृढ़ कं क्रिये रिश्तिल फलक पर मोर्छमुखी जुही की कली के प्राण उपवन-तर भरित गगन -गिरि-मनन को पार कर आनेवाले नायक का पहुँचना और गिर-

निर्दय उस नायक ने

निपट निहुराई की,

कि फौजों की कड़ियों से

पुन्दर पुकुमारदेह सारी मकमोर डाली,

माल दिये गौरे कपोल गोल ;

चौक पड़ी युवती,^४

यहाँ पर कवि ने क्रीड़ागत नायक-नायिका के किशोरा-कलापों का चित्रण किया है, वे शाब्दिक चमत्कार के कारण मानक-कृतियों के समान साकार हो उठते हैं।

१- निराला : परिमल (वादलराग) पृ० १६१-६२

२- " : " पृ० १२६ ।

३- " : गीतिका, पृ० ४ ।

४- " : परिमल (जुही की कली) पृ० १७२ ।

प्रसाद और निराला की रचनाओं में कल्पित शब्द पितृ के लक्षिरिक्त कर्ण पितृ का भी सुन्दर विन्यास हुआ है। कर्ण-पितृ के मूल में निहित कर्णों की जीवन्मया रूप ललता का पूर्णज्ञान इन कवियों को था। प्रसाद की ये श्रुति के रूप कर्णों में पितृ कर्णों का विन्यास किया है उनको शब्द के रूप का ही जीवन्मया होता, कल्पित शब्दों का व्यक्तित्व ही मानो साक्षात् हो उठता है -

नील परिवान बीच सुकुमार गिर गया सुकुमार सुकुमार ;
गिरा भी ज्यों विषही का फूल मेरा-मैं बीच सुकुमार गिरा ।

--- --
या हि, तव : नृ नील उडु शृंग फोड़कर पकड़ रही लोहाय,
एक उडु ज्वालाभुजी लबेज भाषणी रज्जु में लपटाई ।^१

इस उदाहरण में प्रयुक्त कर्ण-समूह शब्दों के रूप एवं व्यक्तित्व को चित्रमूर्त करने में पूर्णतः सफल रहे हैं। इनके वर्णों पर शब्दों के रूप का लोहा-पकड़ने का प्राचीन सा-क्षिक कर्णों की प्रणाली में न केवल नवीन उपमाओं एवं कर्णों के संयोजन से आया है। यह प्रसाद के भाषणगत शक्ति के सुपम विशेषता है।

निराला की चित्रात्मक अभिव्यक्ति का लक्ष्य लोहा है। उनके चित्र गत्यात्मक हैं, स्थिर नहीं। उनके गीत प्रस्तुत कर्ण, शब्द एवं भाव-पितृ पितृ के रूप में ही प्रस्तुत नहीं हैं। वे कल्पित की भाँति अप्रतिष्ठित के रूप में प्रवर्तमान होते रहते हैं। चित्रात्मक उदाहरण उदाहरण हैं जूही की लड़ी ।

वास्तव में, कवि की रचनागत विविधता इस लक्ष्य पर निर्भर होती है कि सृष्टि जो वर्तन, श्रवण, उद्घाटन एवं मन का पूर्ण लाभ हो सके; इस दृष्टि से प्रसाद और निराला दोनों ही सफल रहे हैं। उनके चित्रात्मक विधान में लोहा, मृणा एवं उदात्त तत्वों का कलात्मक रूप उपलब्ध होता है। इसी कारण से प्रयुक्त कर्ण एवं शब्द सुदृढाति सुदृढ भावनाओं के साथ ही किराट एवं मध्य कर्णों को भी चित्रित करते हैं। दोनों कवियों की रचनाओं की चित्रमयता के मूल में भाषा साहित्य तथा विषय की सारग्राह्यता एवं गौणता का भाव निहित है।

महाकवि प्रसाद और निराला ने कल्पित शब्द-भाषा में नाद कथित

एवं चित्तमयता की दृष्टि का भाषा को असाधारण रूप प्रदान किया। भाषा का अंतरंग भाग होने में उन्होंने उसे संपूर्ण तथा सुसज्जित रूप प्रदान करने के लिए जो शब्द-मार्गों का विधान किया उसमें अनुपात वत्त वर्ण तथा शब्द-मैत्री, लक्ष्यका अनन्यकारी शब्द तथा सस्वर शब्दों को विशेष महत्व दिया। भाषा को चित्तवत् रूप में प्रस्तुत करने का जो प्रयास प्रसाद और निराला ने किया वह केवल उनकी ही कविता की सामर्थ्य युग की विशेषता बन गई।

‘ लक्ष्यका ’

काव्य-भाषा की साधारणता उसी लक्ष्यका में निहित होती है। कवि को लक्ष्यचित्र की दृष्टि के लिए भाषा में प्रयोजित शब्दयोजना की लक्ष्यका शब्दों का वैचित्र्यपूर्ण प्रयोग करना पड़ता है। भाषा के लक्ष्यों ने भाषा में नवीन लक्ष्य की अभिव्यक्ति के लिए शब्दों के भिन्न-भिन्न प्रयोगों का उद्योग किया और जो लक्ष्य में स्वतंत्र लक्ष्यों को समाहित करने में उन्हें आसानीत उपकला की मिली।

शब्दशक्तियाँ : शब्दार्थों का नियम और वचन करनेवाली प्रमुख शक्ति है - शब्द-शक्ति। प्रसाद और निराला की उद्बुद्ध चेतना ने युग-भाषा में भाव तथा लक्ष्य सम्पूर्ण होने के लिए लक्ष्यका, लक्ष्यका तथा लक्ष्यका की शब्द शक्तियों का प्रयोग किया। काव्य में लक्ष्यचित्र की दृष्टि के लिए इन शक्तियों ने लक्ष्यका तथा लक्ष्यका को लक्ष्य महत्व दिया। किन्तु उनका यह महत्व नहीं है कि उन्होंने लक्ष्यका शक्ति का वाक्य लक्ष्य लक्ष्य के सम्पूर्ण काव्य रच डाला। प्रसाद और निराला ने काव्य में लक्ष्य लक्ष्यका की भाषा है लक्ष्य लक्ष्यका का भी प्रमुख उपयोग किया गया है।

लक्ष्यका : मुख्यार्थ का लक्ष्य करनेवाली शब्द शक्ति को प्रसाद और निराला ने अपने काव्यभाषा में विशेष महत्व नहीं दिया। फिर भी इस शक्ति की व्यवहारा ने नहीं कर सके -

जब जाता मिलित प्रथम फिर
पुष्टि हुआ जाती है ;
तुमि उसी गुण जो सब से है
तदा का कहती है ।^१

निकले कमल तारों में लीर कुंजुर लगे

लाये लगे ; ऊँचे-ऊँचे पैदों पर लगे ।^१

उदाणा : वाक्यार्थ के आगम्य होने पर अर्थ की निष्पत्ति के लिए जिस उच्च शक्ति का लाभ लिया जाता है, वह उदाणा है। प्रताप और निराला ने उदाणा शक्ति का लाभ लेकर भाषामिव्यक्ति में अमूर्त सफलता प्राप्त की है। इसका प्रयोग उनके काव्य में अधिक हुआ है। उदाणा के कुछ उदाहरण दृष्टव्य हैं -

रुढ़ि उदाणा -

हैं उंचा लज माध-शिर-^२

मने गला है पंचमद लज उमि शीर है ।^३

फूलों की सेज पर मोए लगे ।^४

प्रथम और द्वितीय उदाणा में माध शिर और लीर गीतना है पंचमद है लज माध तथा पंचमद के निवासियों में है। यहाँ पर मुख्यार्थ बाधित है और अर्थ को जिसके माध्यम से समझा गया है वह है लक्ष्यार्थ। यदि प्रताप तीसरे उदाहरण में भी फूलों की सेज का लक्ष्यार्थ गुप्तोक्त हुआ है। इन समस्त उदाहरणों को रुढ़ि से चले आए हुए अर्थ के आधार पर समझा जा सकता है। यहाँ रुढ़ि - उदाणा है। प्रताप और निराला ने रुढ़ि उदाणा का विमान कम ही किया है।

गोपनी उदाणा -

विश्व ऐश्वर्य को स्फुरित करती रही

तबु रंग-भाव का

रिशि ज्यों पत्र पर कलक प्रभात के,

किरण-प्रभात से ।^५

पत्र स्थित रिशिर बिन्दुओं को जैसे स्फूर्ति-किरणों विविध वाज्वर्णक रंगों से रंग देती हैं वैसे ही पौक सुलभ गुग्घा भाव योंनै गंज-से संपूर्ण

१- निराला : नौ पने (देवी सरस्वती) पृ० ६१ ।

२- प्रताप : लज (लक्ष्मी की चिंता) पृ० ५२ ।

३- प्रताप : लज (शेरमिश का क्षेत्र समर्पण) पृ० ६१ ।

४- निराला : परिमल (महाराज शिवाजी का पत्र) पृ० २०८ ।

५- निराला : आभिका (प्रेम्सी) पृ० १ ।

विश्व को मानन्दित करा देता है। इस उक्त्यार्थ को वांछित करने में गुण वाच्य का लक्ष्य लिया गया है जिससे यहाँ गौणी उदाहरण है।

प्रयोजकवर्ती उदाहरण -

चाँया भा बिपु जो चितने
उन काड़ी जेजीनों मे ,
मणिवाले फणिणियों का गुल
व्यों भग हुआ लोगों से ।^१

कवि ने विशेष प्रयोजक को मिट्टि के हेतु प्रयोजकवर्ती गौणी उदाहरण का लक्ष्य लिया है। यहाँ प्रयोजकवर्ती उपमान में उपमेय का लक्ष्यकान हो गया है और मुख्यार्थ है वांछित होने से उक्त्यार्थ - भाग लक्ष्य की प्रतीति होती है जिससे यहाँ प्रयोजकवर्ती गौणी लक्ष्यकान उदाहरण है।

उपादान उदाहरण : उठती है नग्न लज्जा का स्वतन्त्रता की ।^२

इस उदाहरण में उठती है लज्जा का उक्त्यार्थ युक्त करनेवाले वीरों की ओर सीत करता है। किन्तु यहाँ मुख्यार्थ वांछित होने से लज्जा की उक्त्यार्थ है लक्ष्य में वांछित बना रहता है। अतः, प्रयोजकवर्ती गुण लक्ष्यकान उपादान उदाहरण है।

उदाहरण उदाहरण -

कंकण मन्मथ गजें धा
निज्जी शी, नीरद भाग,
पाय का सुन्य दृश्य को
मन ने ला बेरा डाला ।^३

लोडो का सीनता
साप लास्तीन का
केनों दूर ।^४

उपरोक्त उदाहरणों में कंकण, मन्मथ, गजें, निज्जी, नीरदभाज कादि शब्द लक्ष्य करने मुख्यार्थ को कौटुम्बिक मानसिक संघर्ष की भीषणता,

१- प्रभाव : लक्ष्मी, पृ० १७ ।

२- निराशा : परिपक्व (महाराज रिवाजी का पत्र) पृ० २७ ।

३- प्रभाव : लक्ष्मी, पृ० ११ ।

४- निराशा : परिपक्व (महाराज रिवाजी का पत्र) पृ० २१७ ।

जिसे किनोद की दृष्टित गोद में
साज पौकरी में दृग-निर ?^१

अ उदाहरण में व्याकुल और दृष्टित उच्च मनषट और गोद के
जिसे प्रमुखा हुआ है । यदि उनका मुखार्थ होता तो है उदाहरण और न के लिए लाते ।
फिर भी, उपमान में उपमेय का व्यवस्थान नहीं हुआ है हुआ है और उपमेय निर्गुण
को गया है जिसे यह वाक्यकाना उदाहरण का तत्काल उदाहरण माना जाएगा ।

नारदीय वाचार्थों में उदाहरण के नौ - पैदापमेद गिनाए हैं, जिनमें
से प्रमुख पैदाओं को आधार बनाकर जालोच्य कवियों के वाक्य में उदाहरण उचित या विशेष
तो हुआ है । प्रसाद और निराशा के वाक्य में यदि उदाहरण, प्रजोक्तकति उदाहरण और
उनके पैदाओं में गौणी उदाहरण के साथ ही हुआ उदाहरण के उदाहरण भी मिलते हैं । प्रजोक्त
कति गौणी उदाहरण के प्रयोग में इनके उपमेदों की चर्चा कर दी है । अतः पर प्रसाद और
निराशा के वाक्य में उपलब्ध हुआ उदाहरण दृष्टव्य है -

हे लाव भरी गान्धर्व ! बता दो मीन ली अपने को क्यों ?^२

मिला क्यों कर तुम विमान में स्वप्न देखकर जाग गया ?^३

बादल कि तब जो विपत्तियों के दानियों पर^४

प्रथम और द्वितीय उदाहरण में गान्धर्व और पुष्पे का प्रयोग
सुषुप्ति में किया हुआ है । अतः, हमें लगता अनेक संयोग है, जिसे यह हुआ उदाहरण
है । यदि प्रथम पञ्चम उदाहरण में विपत्ति और बादल का आरोपित अनेक विपत्ति
है । तादृश्यैव सम्बन्ध होने से भी यह हुआ उदाहरण माना जाएगा ।

जहाँ कौं व्यंग्य कानेवाली उदाहरण उचित है विभिन्न प्रकार है ।
जिनमें जालोच्य कवियों के वाक्य में प्राप्त कर सना जाँव तो नहीं, किन्तु इ दुर्लभ
व्यङ्ग्य है । उन्हें विशेषित करना मात्र ही समझा भीष्ट नहीं है । विषय को
अनावश्यक विस्तार से बताने के लिए प्रमुख पैदाओं की चर्चा कर दी है । जालोच्य कवियों
को उदाहरणारुक्ति के प्रति विशेष मोह था । उदाहरणारुक्ता उनके वाक्यभाषा का
महत्वपूर्ण अंग है । अतः, हमने कहीं-कहीं पर उदाहरण में अप्रसन्नता का दुर्लभता भी

१- निराशा : परिमल (यमुना के प्रति) पृ० ४३-४४ ।

२- प्रसाद : प्रसाद संगीत (चन्द्रगुप्त) पृ० ३०६ ।

३- प्रसाद : उद्ध, पृ० ५ ।

४- निराशा : परिमल, पृ० २१२ ।

ता नहीं है। फिर भी, उनके भाषा सम्बन्धी प्रयोगों की पटुता का दस्तावेज में तदैव नहीं दिया जा सकता।

व्यंजा : लभिया और उल्लणा शब्दों के अर्थ होने पर कि विशिष्ट शब्द लभिया का वाच्य किया जाता है वह व्यंजा है। व्यंजार्थ का अर्थ ही व्यंजी स्पष्ट करने के लिए प्रयोजित होता है, अतः लभिया उचित न होने पर भी तद्बुद्ध का वाच्य व्यंजी ही उसकी विशेषता है। प्रसाद और निराशा ने व्यंजी में निहितगूढभावानुसृत व्यंजार्थ को व्यक्त करने के लिए व्यंजा शब्द का वाच्य किया है। उनके वाक्यों में एक विशिष्ट शब्दलभिया का विधान लभियामुशब्द होता है।

लभियामुशब्द लब्धी व्यंजा - बौद्धिक शीघ्र में मौलिकता
पूरा न देता जाता।^१

व्यंजी या लभियाशब्द लब्धी व्यंजा का उल्ल विधान उल्लणा में मिलता है। यदि नक्कल का गिर जाता तो व्यंजी की प्राप्ति में जीवत पुनश्च का जाता। यह ही एक शब्द का वाच्यार्थ है और उल्ल व्यंजार्थ है कि यदि उल्ल लभिया की प्राप्ति हो जाती तो जीवत लब्धी हो जाता। इस प्रकार व्यंजी वाच्यार्थ के बाद व्यंजार्थ की प्रतीति होती है, किन्तु यह लभियामुशब्द लब्धी व्यंजा है। निराशा के अन्तर्गतों में लब्धी व्यंजा का प्रयोग -

कृ मृत्यु- ताणि पर पूर्ण-वर्ण
कहे पित, पूर्ण-गलोक-वर्ण
कसी हूं मैं, का नहीं वर्ण,
'मारीज' का ज्योतिः शरण-वर्ण।^२

इस उल्लणा में मारीज शब्द दो व्यंजी को ध्वनित करता है। उसका वाच्यार्थ है कि मृत्यु की ताणि पर बहुर पुत्री मारीज कहती है कि मेरा वर्ण नहीं अपितु गलोक का वर्ण है, प्रसारपूर्ण वर्ण में लीन हो रही है। किन्तु, यहाँ इसके प्रतिरिक्त जो व्यंजी व्यंजित हो रहा है वह है सूर्य के विकीर्ण होने पर जीवत धारणा करनेवाला कल (मारीज) और यदि वह उमी की ज्योति में लयमान हो जाए तो उसकी

-
- १- प्रसाद : लक्ष, पृ० ३० ।
२- निराशा : जामिका, पृ० ११७ ।

किन्ति नहीं सार्थकता समझनी चाहिए । यहाँ दृष्टान्त के वाक्या से वाक्यार्थ के साथ ही व्यंग्यार्थ ध्वनित हो रहा है इसलिए यह संलक्ष्य क्रम दृष्टान्त जहाँकार ध्वनि का भी सफल उदाहरण कहा जाएगा ।

उदाणामूला शब्दी व्यंजा - जल उठा मनेह, दीपक सा
नवनीत हृदय का मेरा
जल रेष धुम-नेला से
चित्रित का रहा लीला ।^१

जहाँकार ध्वनियों के काव्य में उदाणा और व्यंजा का अधिकारित एक साथ प्रयोग हुआ है । यहाँ पर प्रथम दो पंक्तियों में उपमान और उपमेय का लोद भाव होने से प्रयोज्यवती सारोपा उदाणा है और अन्तिम दो पंक्तियों में उपमेय का उपमान में लक्ष्यकान हो जाने से प्रयोज्यवती का यक्ताना उदाणा है । श्री ने मनेह दीपक, नवनीत, हृदय, धुमरेला जैसे लाक्षणिक शब्दों के प्रयोग से प्रेम के विनाशजन्य दुःख, निराशा तथा व्याकुलता को व्यंजित किया है, यहाँ से ही उदाणा मूला शब्दी व्यंजा की दृष्टि हुई है । प्राद की लीला निराशा के काव्य में क्षण प्रयोग अधिक हुआ है । निराशा के काव्य में उदाणामूला शब्दी व्यंजा -

खिड़े नव पुष्प का प्रथम गुगन्य है,
प्रथम कान्त में गुच्छ-गुच्छ ।
दुर्गा जो रंग गई प्रथम प्रणय-रश्मि -^२

उपर्युक्त पंक्तियाँ उदाणावित व्यंग्यार्थ हो ध्वनित करती हैं । लाणी के मुग्धभाव की सार्थक व्यंजा में श्री को सफलता भी मिली है । प्रथम कान्त नए यौवन का और प्रथम गुगन्य को विकीर्ण करनेवाले पुष्पों के गुच्छ-गुच्छ यौवन-मुलम मदीन्यत का सूचक है । यहाँ उपमान में उपमेय का लक्ष्यकान हो गया है, इससे लाणी सार्थकाना उदाणा है । इसके साथ ही तीसरी पंक्ति में प्रणय पर रश्मि का आरोप होने से सारोपा उदाणा है । इन लाक्षणिक प्रयोगों के माध्यम से

१- प्राद : लघु, पृ० २६ ।

२- निराशा : लामिका (प्रेमी) पृ० १ ।

नव यौवन के आगमन से यौवन-गुलम-मुग्धगारी भावों का बोध होता है जिन्हें संस्पर्श गान से समस्त विश्व पुलकायमान हो उठता है । अतः यौवनभास की व्यञ्जित कर्नेवाली उपर्युक्त पंक्तियाँ लक्षणाभूत शब्दी व्यंजा का उत्कृष्ट उदाहरण है ।

जार्ण व्यंजा : प्रताप जी निराजा के काव्य में व्यञ्जित व्यंग्यार्थ शब्दों का ही वैशिष्ट्य न होकर शब्दों से निःसृत अर्थ में भी निहित मिलता है जो -

मेँ जाती तू राट न जाय जाती की तुझे मना^१

इन पंक्तियों के माध्यम से श्रवण के अंग में मिले हुए मय का बोध होता है कि जो तबु की तरह ऊपर पुनः भावन में न राट जाय । अतएव, जार्ण वाच्य तमबा जार्ण व्यंजा है । वाच्यार्थ तथा व्यंग्यार्थ व्यञ्जित होने से यह तौल्यग्रस्य व्यंग्यव्यञ्जि का उदाहरण भी है । निराजा के काव्य में भी जार्ण व्यंजा के उदाहरण अत्राप्य नहीं है, यथा -

----- याद गारा उपक

विदेह का, - प्रथम स्नेह का उत्तान्तागत मिलन
नयनों का - नयनों से गोपन-प्रिय मध्यावर्ण-
पलकों का नव पलकों पर प्रथमोत्पन्न - पलक, -
तापसे हुए मित्र, - मगने पगन-मगुदाय-
ज्योतिप्रपात स्वीय, - ज्ञान कवि प्रथम स्वीय,
ज्ञान-वि-नयन - ज्ञानीय प्रथम कम्पन सुनीय ।^२

यहाँ पर कवि ने देहलाल को शब्दों के माध्यम से व्यञ्जित किया है जो राम की अतीत की याद लाती है । तापसे हुए मित्र, 'मगने पगन मगुदाय' शब्दार्थ सम्मिलित जार्ण तथा प्रेम-भाव-वर्णन के भी व्यञ्जक है अतः यहाँ पर देहलाल वैशिष्ट्योत्पन्न वाच्य तमबा जार्ण व्यंजा है ।

शरी प्रकार - उनके का में जोलाहल है

मेरा हुना है गुफागार^३

१- प्रताप : कामायनी (स्वप्न सर्ग) पृ० १८७ ।

२- निराजा : कामिका (राम की अंतिम पूजा) पृ० १५१ ।

३- प्रताप : कामायनी (इच्छा सर्ग) पृ० १५२ ।

वहाँ पर शरा के दृश्य में जगृत पुन-जाग्रा का भाव व्यंजित होता है ।
 वह शरा के माया-समष्टि-रूप में नहीं रह जाती फिर भी वस्तु-रूप के माया में अपने
 मुफ्त-गिर का अनुपम चित्रण उस व्यक्त का देती है कि उसे अपने एकजीव जाणों को कासीत
 करने के लिए एक और भागी भाविए । जिसने जहाँ वस्तु-विशेष-यौत्स्य-मन्त्र तब तब
 भागी व्यंजित है ।

प्राद और निराश ने माया-भाषा में एक-दूसरे, का-भाषा-ता तब
 जव-विशेष की मृष्टि के लिए समिधार्थ-व्येता कहलता तब व्यंजित रहित के प्रयोग
 पर ललित उल दिया । भाषा की लक्ष्य व्यंजित में सुनिमित्त तब चित्रित करने के हेतु
 प्राद के माया में समान विधान मिलता है । निराश का माया तब-ही भावाभिर्व्यक्त
 प्रयोगों से दुरुह, अस्मष्ट तब लक्षित हो गया है किन्तु जहाँ उनके भाषा-मांडित्य
 और भाषा पर एक-दूसरे को लक्षित प्रयोग का भाषा-नहीं-मुक्तता । दोनों लक्ष्यों
 के मन्त्र चिन्त, अनुभूति तब भाषा के प्रतिकूल स्व-प भाषा में तब तब लक्ष्य-व्यंजित
 लक्षित प्राप्त हुई है ।

प्रतीकात्मकता

सका लक्ष्य माया में लक्षित-लक्ष्य की व्यंजित के लिए लक्ष्य लक्ष्यों का
 विधान करता है जो लक्ष्य भाषाओं एवं विचारों को व्यंजित करने में समर्थ हो । वस्तु-महोदय
 ने लिखा है, 'प्रतीक निवातमात्र दीर्घ ।' प्रतीक का सांख्यिक लक्ष्य है लक्ष्य, लक्ष्य, पता,
 विज्ञान, निधान । जिसी यद्य-जन्तु-मन्त्र के लक्ष्य का लक्ष्य के लक्ष्य लक्ष्य लक्ष्य का लक्ष्य
 उस पूरे वाक्य का पता जानना ।^१

प्रतीक शब्द का प्रयोग उस दृश्य (लक्ष्य) वस्तु के लिए किया जाता है,
 जो किसी लक्ष्य (लक्ष्य या लक्ष्य-वस्तु) विधान का प्रतिविधान उसके साथ लक्ष्य-माध्यम
 के कारण करती है । लक्ष्य, कहा जा सकता है कि किसी लक्ष्य-वस्तु की समरूप वस्तु
 के द्वारा किसी लक्ष्य-वस्तु के विधान का प्रतिनिधित्व करनेवाली वस्तु प्रतीक है ।^२
 लक्ष्य-व्यंजित की यह प्रणाली हिन्दी साहित्य की नूतन उपलब्धि न होकर प्राचीन साहित्य

१- विश्वकोश - लक्ष्य भाषा, भाग १४, पृ० ५४६ ।

२- हिन्दी साहित्य कोश, भाग १, पृ० ५१५ ।

जि अनुबन्धी है। यह बात सौर है कि इसके प्रस्तुतीकरण में भाषीय कवियों ने जिस मौलिकता का परिचाय दिया है वह प्रशंसनीय है।

अन्तःकौपीयिता छिटेनिता के अणुपर प्रतीक शब्द का प्रयोग किसी ऐसी प्रत्यक्षता या गोचर वस्तु के लिए किया जाता है जो मन में किसी अप्रस्तुत वस्तु की अनुभूति, उस वस्तु के नाम अपने तात्पर्य के अनुभव सम्पन्ना के कारण आता है।^१ इस प्रकार प्रतीक भाषा द्वारा समुक्त एवं अदृश्य को पूर्ण एवं दृश्य रूप प्रदान किया जाता है और उनके लिए तादृश्य, तावत्स्य तथा प्रभाव-ताम्य आदि आहोना औचित्य है।

कवि प्रतीकों के माध्यम से अदृश्य तथा समुक्त को दृश्य तथा मूर्त बनाता है। वास्तव में प्रतीक का सम्बन्ध शब्द-शक्ति की व्युत्पत्ति-शक्ति से है। अतः साहित्य में अर्थ की विपुलता के लिए प्रतीक सदैव प्रयुक्त होगा। जिस प्रकार मृग या एक चिन्ह तस्वर्गों पुष्पाँ की सुगन्धि एवं मकरंद का संलिष्ट रूप है, उसी भाँति एक प्रतीक अनेकानेक मानव जात और वस्तुजात के कार्य-व्यापारों का संकेत है। अतः साहित्य के इतिहास में मंत्र से लेकर आत्म-तोन की अनेकानेक भावनाएँ कवि प्रतीक द्वारा उद्बुद्ध हुई हैं। प्रतीक वाच्य में सगर्भ का संपोषण है।^२

काव्यात्मक प्रतीक सूक्ष्मात्सूक्ष्म भावनाओं का प्रतिनिधित्व करनेवाला वह उपकरण है, जो अर्थात्क से लेकर मौलिक जात तक के मनोव्यापारों एवं अन्तःशैल्याओं को गार्भितिक शब्दावली के माध्यम से बोधाय बनाता है। जो कि काव्य में प्रयुक्त प्रतीकों का अपना विशिष्ट महत्व होता है। भाषा की अक्षरशक्ति को समृद्ध बनाने में प्रतीकों का विशेष योगदान होता है। अतएव, उसके स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए संकेत और चिह्न के साथ उसके पारस्परिक अंतर में अन्तर होना अनिवार्य है।

प्रतीक और संकेत : इन दोनों में अप्रस्तुत तत्त्व की जगह होती है, जिनमें उन्हें एक ही शब्द एवं अर्थ का पर्याय माना जाता है। किन्तु तत्त्वतः दोनों में अन्तर है -

१- 'The term (Symbol) given to a visible object represents to the mind the resemblance of something which is not shown but realised by association with it'.

Encyclopaedia of Britannica. Vol. XXVI. P. 284.

२- रामकुमार वर्मा : साहित्य-शास्त्र (साहित्य की शैली) पृ० ११८।

जो परोक्षा या वशात वस्तु को स्पष्ट करने के लिए किसी प्रत्यक्षा या सात वस्तु का चित्रण किया जाता है, वहाँ उस चित्र को प्रतीक कहा जाता है और जब किसी प्रत्यक्षा किन्तु सूक्ष्म और भावात्मक सत्ता को अभिव्यक्ति उपेक्षापूर्वक अधिक सामान्य और स्पष्ट वस्तु के चित्रण द्वारा होती है तो उसे संकेत कहते हैं।^{११} इस प्रकार एक भाषा के पदार्थ होते हुए भी प्रतीक और संकेत भिन्न-भिन्न हैं। प्रतीक जहाँ प्रस्तुत को व्यक्त करते हैं वहाँ संकेत उसी और अर्थात् भाव करते काय्य हो जाते हैं। इससे साफ ही प्रतीक और संकेत एक दूसरे के पूरक हैं। प्रतीकों का लक्ष्य प्रयोग एवं पुनरावर्तन ही उन्हें संकेत का रूप प्रधान कर देता है और संकेतों में अनाविष्ट नूतन भावों की समझा उन्हें प्रतीक बना देती है। फिर भी, उन व्यावहारिक समता के अतिरिक्त दोनों में ऐतारिक भिन्नता है।

प्रतीक और चिन्मय : दोनों अर्थों के निकटकी शब्द होते हुए भी परस्पर भिन्न हैं। प्रतीक अमूर्त सत्य को मूर्त रूप प्रधान करने के कारण अन्विष्टग्राम्य नहीं होता जबकि चिन्मय चित्रात्मक व्यंजना के कारण अन्विष्टग्राम्य होता है। प्रतीक में अर्थ नाममात्र चिन्मय को चेतना अधिक समृद्ध होती है। चिन्मय चित्रात्मक अर्थ को ही व्यक्त करते हैं किन्तु प्रतीक किसी वस्तु के चिन्मय रूप में प्रयुक्त होने से संपूर्ण एवं विविध अर्थ को व्यंजित करते हैं। फिर भी प्रतीक अपने मूल में चिन्मय ही होता है। चिन्मय ही प्रयोगात्मक से प्रतीक हो जाता है, वह जिसका ही अन्विष्ट ग्राम्य एवं संकेतात्मक शक्ति से युक्त हो पर उसका पर्यवसान प्रतीकात्मक शब्दों की व्यंजना शक्ति में ही होता है।

काव्य में प्रतीक शैली का प्रयोग प्राचीनकाल से होता आ रहा है। किन्तु आधुनिक कवियों के काव्य में प्रतीक योजना का आधार अंग्रेजी का 'सिम्बल' शब्द है। जिसने प्रस्तुतीकरण में अंग्रेजी शैली का पुट ला गया है। इनके प्रतीक अमूर्त भावों के अतिरिक्त मस्तिष्क में सुप्त कियारों एवं भावों को भी जाग्रत कर जीवंत बनाते हैं। वास्तव में प्रतीक का प्रयोग कम से कम शब्दों में अधिक से अधिक भावों की व्यंजना के लिए होता है। इस दृष्टि से प्रसाद और निराशा के गहन एवं सूक्ष्मातिपुञ्ज भावों को कुछेक शब्दों के माध्यम से सज्ज शैली में प्रस्तुत करनेवाले प्रतीक

व्यक्ति उपयोगी है। दोनों शब्दों ने अपने काव्य में व्यक्त एवं दृश्य को व्यक्त दृश्य बनाने के लिए जिन प्रतीकों की रचना की है उनके दो प्रमुख रूप उपलब्ध हैं। एक परम्परागत प्रतीक, दूसरा-नूतन तथा मौलिक प्रतीक।

परम्परागत प्रतीक : प्रणय और निराशा के काव्य में विरपरिचित छाँट का भावक करनेवाले जिन शब्दों का विधान हुआ है वे परम्परागत प्रतीक ही माने जायेंगे। इनके काव्य में सौन्दर्यवर्धन के लिए ही उनमें नवीनता का सावधान भाव हुआ है, यथा -

मुक्तको काटे ही मिटे भन्य !
 हो एकल तुम्हें ही सुख कुंज ।^१
 डोलती नाव, प्रसर है धार
 लंगड़ी जीका- रौबनछार
 गिर-जिर फिर-फिर प्रबल तरंगों में फिरती है
 लौटे पग लड़ पग डगमग-डगमग फिरती है
 टूट गइ फावदार - रीकन रौबनछार ।^२

उक्त उद्धरणों में काटे विजनवालों का, सुख सुख एवं ऐश्वर्य का तथा नाव, धार, रौबनछार, प्रबल तरंग और फावदार आदि जेका, विश्व, ईश्वर, वातावरण का भावनात्मक प्रतीक है। विरपरिचित होने के कारण प्रणय और निराशा द्वारा प्रयुक्त ये प्रतीक उनकी मौलिक देन न होकर साहित्य की परम्परागत संपत्ति हैं। इन शब्दों के काव्य में यथावसर प्रसर (प्रेमी), कमल (भाधुर्य युक्त सौन्दर्यवर्धक भावना) कुमुदिनी (शुभ्रहाम) जलज (निस्वार्थ प्रेम) आदि परम्परागत प्रतीकों का विधान हुआ है जो जीवन के विरलत गुणों एवं भावाभिव्यक्ति की अनिवार्यता हेतु साव्य-साव्य पर काव्य में प्रयुक्त हुए हैं।

नूतन एवं मौलिक प्रतीक : अभिव्यक्तता शिल्प पर पूर्ण अधिकार होने के प्रणय और निराशा ने भावनाओं, कल्पनाओं तथा मनोविकारों को अभिव्यक्त करनेवाले नव्य प्रतीकों

१- प्रणय : कामायनी , पृ० १६२

२- निराशा : परिमल, पृ० ३० ।

जी की रचना की है। इन शक्तियों के राज्य में प्राप्त प्रतीकों के दो रूप हैं। एक तो वे पुरातन प्रतीक हैं, जो परिवेश के क्रमिक परिवर्तन के कारण नये संदर्भ में प्रयुक्त हो नयी र्थाभिप्राय से दीप्ति हो उठे हैं जैसे - 'गुलाब' परम्परागत प्रतीक ही है किन्तु निराजा ने र्थ विस्तार को समृद्ध बनाने के हेतु उसे पूजापति शीशक वर्ग का प्रतीक बना दिया। ऐसे ही 'गडि' शब्द भी इन शक्तियों के राज्य में प्रारंभिक वाले प्रेमी का प्रतीक न होकर त्यागीवृत्ति के प्रेमी का प्रतीक बनकर प्रस्तुत हुआ है। दूसरा ये सांख्यिक प्रतीकों का वर्ग है, जो मूलतः ज्ञान द्वारा निर्मित है यथा - लभिलाषा का धौक - (उदाम भावना) शत्रु भवेत् (उन्माद)^१ नीलनिम्ब (हृदय) शिशु पटी (बाँसों की फुल्लो) नीलम जी नाथ (गडो फुल्लो) लघुपि (प्यासी लालि)^२ वर्ण के रज (प्रान्ता) नैत न शिशु (उन्माद) रम से श्रीङ्गारत जादल (जुही की कली) (लात्मा) केकाशिता (जाव)^३ कुसुमा (सर्वद्वारा लब्धा शीशक वर्ग) यदि प्रतीक सर्वत्र सांख्यिक है।

प्रताप और निराजा द्वारा लक्षित करनेवाले प्रयुक्त परम्परागत एवं नूतन प्रतीकों को, जो निरन्तर प्रवहमान जोका है क्रमिक परिवर्तन एवं राजनीतिक, सामाजिक तथा धार्मिक संदर्भों को र्थ विस्तार के साथ पुराने तथा नए परिवेश में लभिव्यक्ति करते हैं, विवेक का पुविधा के लिए तीन प्रमुख रूपों में बाँटा जा सकता है।

- १) प्राकृतिक प्रतीक
- २) सांस्कृतिक प्रतीक
- ३) मनोवैज्ञानिक प्रतीक

प्रताप और निराजा के परम्परागत तथा नूतन प्रतीकों को यहाँ पर विस्तार के अर्थ है हम उपर्युक्त तीनों प्रकारों के अन्तर्गत एक साथ ही विवेचन करेंगे और यथा प्रसंग उनकी नवीनता तथा प्राचीनता का वर्णन भी करते रहेंगे।

१- प्रताप : कामायनी, पृ० १०८, १२८

२- ,, : लघु, पृ० १८

३- निराजा : परिमल, पृ० ५, १६०, १६४, १७०, १७३

(२) प्राकृतिक प्रतीक :

प्रकृति के प्राणिज में अन्य जैसेवाले, जिन के वाक्य में प्राकृतिक सम्बन्धों का प्रतीकात्मक प्रयोग अत्यधिक स्वाभाविक है। उसका राम-पान, लामोद-प्रमोद, धामन-वास आदि जैविक उपदों प्रकृति के मध्य ही होता है, जिससे वाचामिच्छा में उनकी प्रतिच्छाया निवारित है यथा -

पतम्कड़ का, काड़ तड़े से फुली-ली फुलवारी में
किसक्य नव कुसुम निराकर गये हुए लड़ प्यारी में ।^१
कये का पराग, नये भात ;
धुन्य डाठ, रस रन्धरात,
जालेना फिर ज्वा का प्रात ,^२

यहाँ पर 'पतम्कड़' उभाव 'काड़' शुष्कता का, 'फुली फुलवारी' नीरस हृदय का, 'किसक्य' प्रियतम के वृद्धता का और 'लामोद' का और 'प्यारी' जिन के हृदय का प्रतीक है। उसी प्रकार द्वितीय उदाहरण में 'पराग' 'धुन्य डाठ' 'रन्धरात', 'प्रात' आदि शब्द छर्ण, विनाश, नैराश्य तथा मृततादि के प्रतीक बनकर प्रस्तुत हुए हैं। प्रसाद और निराशा ने प्रतीकों के परंपरागत रूप को प्रयुक्त कर परिच्छिन्न तथा भावात्मक चित्रों को सजीव रूप प्रदान किया है। जो रूप, गुण और धर्म के वाक्य के प्रभावान्विति में प्रकट हैं।

प्रसाद और निराशा के वाक्य में नूतन प्राकृतिक प्रतीकों का विधान भी अत्यधिक कलात्मक ढंग से हुआ है, यथा -

लौर उस मुर पर का मुसक्यान ! रक किसक्य पर है विधाम
लहण का एक निरण वस्रान अधिक बजसाई लो भिराम ।^३
कता
ज्याँ हरीतिमा में बैठे दो विरग बंद कर पारि ।^४

१- प्रसाद : लामो, पृ० १५

२- निराशा : नीतिशा, पृ० २५

३- प्रसाद : कामायनी (श्रद्धासर्ग) पृ० ५५

४- निराशा : कनामिका, पृ० १४६

वर्ग पर प्रयुक्त पाये, 'यस्य पक्षिः कः पक्षिः', 'शोकः शोकः' कथा' आदि प्रतीकों का द्रष्टा सामाजिक ही है। जिव ने ज्ञान को ऐतिहासिक बनाने के लिए शब्दों में ऐसे प्रचलित सामाजिक प्रतीकों का विधान किया है। प्रवाद की अपेक्षा निराशा के शब्दों में ऐसे प्रतीकों का विधान अधिक हुआ है।

सामाजिक प्रतीकों का वास्तविक निराकार साक्ष्य है। उन्होंने समाज में व्याप्त रीति-रिवाजों तथा भावनाओं का नम्र रूप उपस्थित किया है। उनकी 'दान' तथा 'विधवा', जयपुर में समाज से प्रेम में का पीला जायता उदाहरण है। वर्तमान दक्षिण एशिया का प्रतीक उनकी भिक्षुक के चित्रा है -

क जाता

दो दूध कले है कर-त पाताता फरर नाता

पेट पाठ दोनों लिख रहे हैं

५० रात जलिया टाँग ४

कवि ने समाज की गरीबी और दखिना का प्रतीक मिट्टक ' जो काव्य-विषय बनाकर वर्तमान समाज को विद्रुपताओं पर प्रकाश डाला है । इस प्रतीक में सच्चे मानवतावादी कवि का उत्पीड़न निहित है । बलें नभ', 'पि ने यक' लौहरी पत्थर', ' रास्ते के फूठ', ' डिप्टी माछ भाए', ' कुसुमा' आदि रचनाओं में सामाजिक स्थितियों पर विचार व्यक्त किया है । इस प्रकार इन कवियों ने अतीत के स्वर्णिम संसार का उदाहरण प्रस्तुत कर वर्तमान को जागरुक हो बनावता हो है । साथ ही वर्तमान की सात्यानों को भी प्रतीकों के माध्यम से प्रस्तुत किया है ।

प्रसाद और निराशा के वे प्रतीक जो अतीत को व्यंजित करते हैं, तत्कालिक भ्रमण हैं । किन्तु जो समसांगिक स्थितियों को चित्रित करते हैं, कुछ भिन्न हैं । जारण, निराशा ने आधावाद से आगे बढ़कर अन्तर्गत और प्रयोगवाद की सीमा का भी स्पर्श किया है । इसी से उनके प्रतीक प्रसाद के प्रतीकों की अपेक्षा कुछ बढौर प्रतीत होते हैं । उनके खण्डहर, ढूँढ, गर्म फाँड़ी आदि में प्रसाद के प्रतीकों जैसी गहुरता कोमलता और सृणुता नहीं ला पाते ।

कलापरक प्रतीक : संतुष्टि व सान्दर्भ-विकायक यज्ञ राज है । एते मानवता के उत्कर्ष का बोध होता है । मर्तुहरि ने साहित्य, संगीत और कला से विहीन मनुष्य को बिना फुल और सींग के पशु के स्वरूप माना है । राज है मानव सम्बन्ध का बोध होता है । यूनानी कवि-दृश्य राज-प्रेमी होता है क्योंकि जीवन स्वयं एक राज है । प्रताप और निराशा के काव्य में कलापरक प्रतीक-

प्रणन्ता से नाच उठा मन नूतना का जोरी ।^१

संगीत मनोहर उठता मुरली मक्की जीक की ।^२

तुम चित्रकार, मन-मटल-राम, मैं तड़ितसूत्रिणा रणा ।

कुं रणताण्डव उन्नाद नृत्य, मैं गुरार मधुर नूपुर ध्वनि ।^३

उपरोक्त उद्धरणों में नाच उठा उल्लासमयी गिरजा का, 'मुरली' मानन्द का चित्रकार और ताण्डव नृत्य का तथा तड़ितसूत्रिणा रणा व मधुर नूपुर ध्वनि कात्मा का जीव का प्रतीक है । यहाँ पर प्रयुक्त तड़ितसूत्रिणा के अतिरिक्त सात्वत प्रतीक परंपरागत है किन्तु प्रताप और निराशा ने उन्हें नूतन वर्णों में को रूपाविष्ट कर अपनी लघुत काव्यकला का परिचय दिया है ।

ऐतिहासिक - पौराणिक प्रतीक : समाज की स्थितियों एवं जीवन-व्यापारों से सुजात होने का एक मात्र माध्यम है - इतिहास । इतिहास सभी संवृत्त जगत् में कुल समाज, संसार संवृत्ति एवं सम्बन्ध का अकारण संग्रह होता है किन्तु व्यापक जगत् में वह यदि है इतिहास की प्रत्येक स्थितियों का संवृत्ति संग्रह है । जिसमें पौराणिक कथों का साकल्य भी हो जाता है । प्रताप और निराशा ने इसी काव्य में ऐतिहासिक और पौराणिक प्रतीकों का कलात्मक विधान किया है, यथा -

जनी रण - रंगिनी !

सिंघों के शीर्ष मरे जीक को रंगिनी ।

कपिला दुर्ग की लाल तेरा पानी पानकर ।

१- प्रताप : कामायनी (कर्म-सर्ग) पृ० १२३

२- वही (मानन्द सर्ग) पृ० ३०१

३- निराशा : परिमल (तुम और मैं) पृ० ८२

--- --- --- ---
 तूरी कऽ तूरी रही चिन्ता जल खा ?
 तौरे मुँह लोले तड़ी देखी थी ब्रास ते
 चिलियान वाला नै ।^१

यहाँ रण रँगनों लौरे और बोरला की प्रतीक है । जिते सम्बोधित का शेरसिंह अपना राजौर प्रष्ट करे है । कफित दुर्ग छाउ तैरा पानी पान करे पँक्ति अफगानिस्तान में शेरसिंह के विजय की प्रतीक है । 'चिलियानवाला' शब्द चिलियानवाला नामक समन में पिअ और स्त्रियों के युद्ध में दूपाण तारा स्त्रियों के पकड़े कुड़ा देने का प्रतीक है । इस प्रकार ऐतिहासिक प्रतीकों द्वारा प्रसाद जी ने भारतीय शक्तिवाद की जीका रूप प्रदान किया है । इन शक्तियों ने पौराणिक प्रतीकों की भी रचना की है, यथा -

बाह सग के अग्रदूत ! तुम
 लसकल दुर, विजीन दुर ।^२
 गावक-सरोवर में स्वमृध स्नान था
 आत्म सम्मान -यज्ञ की व पूणाहुति
 पुना-जित दिन पफिनी का जठ मरना ।^३

यहाँ सग के अग्रदूत का तात्पर्य देवी है है जिसकी पौराणिकता में शिंद नहीं । इसी प्रकार दूसरे उद्धरण में 'स्वमृध स्नान' ; यज्ञ, 'पूणाहुति' आदि शब्द भी सर्वत्र पौराणिक हैं । इन पौराणिक प्रतीकों के माध्यम से कवि ने ऐतिहासिक त्थ-पफिनी के जलमरने को, स्पष्ट किया है । प्रसाद की 'कामाक्षी' में पौराणिक प्रतीकों की भरमार है । कामप्राणि निराला ने भी ऐसे प्रतीकों का तात्पर्य लिया है जैसे -

तुम दुख लखिबदानन्द ब्रह्म में ननौमोहिनी माया ।

-
- १- प्रसाद : लहर (शेरसिंह का राज्य समर्पण) पृ० ५८
 २- प्रसाद : कामाक्षी (चिन्तासर्ग) पृ० १५
 ३- ,, : लहर , पृ० ६६

तुम मदन-पंच-र-रस्त लीर में धूँ मुग्धा लज्जान ।

--- --- ---

तुम नाव -वैद-लौकार-लार में बवि-शृंगार-रिरोमणि ।^१

यहाँ पर कवि ने सन्निधानन्द ब्रह्म, मदन-पंच-र-रस्त लीर, वैद लौकार, जैसे पौराणिक प्रतीकों को प्र. के लिए प्रयुक्त किया है। साथ ही जीव के लिए मान्य प्रतीक भी पुराण के ही गृहीत हैं। इस प्रकार प्रसाद लीर निराशा के भाव्य में कथ्य को सुप्रेषणीय बनाने के लिए पौराणिक प्रतीकों का विधान भी हुआ है।

धार्मिक- दार्शनिक प्रतीक : धर्म समाज की सुचिन्तित क्रियाओं एवं व्यवहारों को स्पष्ट रूप में प्रोद्घोषित करने हैं। धर्म का मानान्य धर्म है चरण करना और दर्शन को देखना। किन्तु इस का संरक्षण कदापि नहीं कि सन्तों को चरण करना या देखना धर्म तथा दर्शन हैं। वास्तविक धर्म सरकार-त कर्मों एवं नैतिक मूल्यों के लोचिन्त्य में निहित है और दर्शन जड़ एवं चेतन के तात्त्विक संबंध को उद्घाटित करने की चेष्टा है। धर्म एवं चिन्तन के लीर पर प्रसाद लीर निराशा ने अपने-अपने भाव्य में धार्मिक एवं दार्शनिक प्रतीकों को रचना की है -

क्या कहती हो ठहरो नारी ! संकल्प जन्मल से अपने
तुम दान पर चुर्चुरी फले ही जीवन के सोने से अपने ।^२

यहाँ पर कवि ने नैतिक मूल्य के प्रतिष्ठापन हेतु 'संकल्प' लीर, 'दान' शब्दों को विगड़ित किया है। संकल्प लीर दान भारतीय धर्म के प्रचलित अवयव है। नारी के उत्सर्ग लीर त्याग को कवि ने इन प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त किया है। निराशा जी ने ह-वस्तु को बहुत ही पैनी दृष्टि से देखा है, जिससे उन्होंने 'दान' को प्रतीक रूप में यथार्थ की पृष्ठभूमि पर निरूपित किया है। उनकी 'दान' कविता^३ में प्रतीक के माध्यम से विषय-वस्तु के लोचिन्त्य

१- निराशा : अपरा, पृ० ६८-७० ।

२- प्रसाद : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० ११४

३- निराशा : लामिका, पृ० २२ ।

पर प्रकाश उठा गया है ।

समस्त बराबर जगत में व्याप्त उस असीम शक्ति को निरखनेवाले कवि प्रसाद और निराजा ने अपने काव्य में दार्शनिक प्रतीकों को भी प्रस्तुत किया है । प्रसाद जी ने संसार को मौल्य माना है । यह काम मंगल है मंजि अथै वस्तु है, क्या -

र रति लीलामय लानन्द महाचिति सज्ज दुर्ग ही व्यक्त,
विश्व का उन्मीलन अभिराम उसी में सा होतै अनुरक्त ।

काम मंगल है मंजि अथै दुर्ग, रञ्ज का है परिणाम,
विरसूत कर उसकी तुम भूल बनातै ही लटकत पदाम ।^१

यहाँ पर कवि ने 'महाचिति', 'विश्व का उन्मीलन अभिराम', 'काम मंगल है मंजि अथै दुर्ग', 'रञ्ज का परिणाम' आदि शब्दों के माध्यम से इस संसार के योग पर बल दिया है । परम शिव का रञ्ज है निमित्त का प्रकाश सुन्दर है । जो शैव है, त्याज्य नहीं । महाचिति का लीला भूमि होने से यह लानन्दमय है । प्रसाद जी को यह दार्शनिक भावना शैवाग्र्यों के प्रत्यभिज्ञा दर्शन से प्रभावित है । शैवाग्र्यों ने भी जगत को मिथ्या या भ्रमात्मक मानकर त्याज्य नहीं बताया, उसे पराशिव का प्रतिबिम्ब होने से उत्तम ही निर्मल माना है जितना परमशिव को ।^२

प्रसाद जी ने 'कामाग्र्यी' के अन्तिम तीन सर्गों में 'दर्शन', 'रास्य', 'शोर', 'लानन्द' जैसे दार्शनिक तत्वों का विवेक किया है । 'मिजोठ', 'भानसरोवर', 'वृणम', 'छारु', 'कामकला', 'नाद', 'केशव' आदि दार्शनिक प्रतीकों के कियान द्वारा कवि ने दार्शनिक भावों को व्यक्त किया है । कामाग्र्यी के अतिरिक्त प्रसाद जी ने अन्य काव्य संग्रहों में भी दार्शनिक तत्वान्वेषण किया है -

तुम कौन हो और मैं क्या हूँ उसमें क्या है बरा तुमो
मानस-जलधि रहे चिरचुम्बित मेरे निमित्त उदार बनो ।^३

यहाँ पर कवि ने तुम और मैं की अभिन्नता तथा अस्तित्व पर बल दिया है । इस प्रकार प्रसाद जी ने अपने काव्य में आत्मा और परमात्मा जैसे गूढ़ तत्वों को भी प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त किया है ।

दृश्य में अदृश्य को देखनेवाले कवि निराजा ने काव्य में ऐसे प्रतीकों को प्रस्तुत किया है जो जगत तथा जगत-नियन्ता के स्वयं को व्यक्त करते हैं । शोर है

१- प्रसाद : कामाग्र्यी (भद्रा सर्ग) पृ० ६१

२- मधुयेवमाति विश्वं दर्पण इव निर्मल ।। परमार्णव, पृ० ६७

३- प्रसाद : उषर, पृ० ४

मौलवादी है प्रजापति निराशा है तीव्र गौर काल है नागास है सत्य कैल है, ना-

गुप्त अक्षर

कंठ क्षाण्डित, देह लप्यक्त, भयुर वर-मंजार ।

यु. सुमन, यदुरा निविश २५ : ५५५५५ ;

विष्णु-उद-रूपन निरूपन २४ निः उद्धार । १५

विष्णु-उद-रूपन निरूपन २४ निः उद्धार । १५

प्रतीक है। कवि ने माया-वास के रहित जीव की द्र. में छीन लेने की स्थिति का वर्णन किया है। जीव और द्र. को छेद कर कवि ने 'जुड़ा की रसी', 'शेकाजिका', 'प्रेमसी' मान रखी छार, 'रादि विजानों की रचना की है। इन रचनाओं में प्रतीकों के माध्यम से कवि ने जीव को जानता, जीवन् की प्राणमंथुरा, प्रियतम द्र. को अनुभवित कर प्रजीव-स्थिति का वर्णन किया है।

प्रसाद और निराजा ने सभी प्रतिपाद्य विषयों को लीव, प्रेक्षणिक का प्रभविष्णु बनाने के हेतु पारम्परिक तथा नव्य प्रतीकों का रचना का है। प्रसाद और निराजा ने सांस्कृतिक प्रतीकों के विधान का नया एवं नूतन विचार को व्यक्त किया है। उन्होंने दार्शनिक एवं गौतिक विषयों प्रस्तुतीकरण में जिन प्रतीकों की रचना की है वे उत्कृष्ट जलात्मक एवं लयमय हैं।

(3) मनोवैज्ञानिक प्रतीक :

मानव-मन की सूक्ष्म गन्तव्यीयों के निरूपण को प्रभावी मनोवैज्ञानिक होती है जिसमें चिन्तन तत्त्व तथा जीवनशास्त्र की प्रधानता निवार्य है। लभ्य एवं सूक्ष्म भावनाओं को व्यक्त करनेवाले शब्द ही मनोवैज्ञानिक प्रतीक की संज्ञा से उचित हुए। प्रसाद और निराजा के काव्य में मानव-मनःस्थिति का जो रूप प्रस्तुत किया गया उसमें पारम्परिक प्रतीकों के साथ ही नूतन प्रतीकों का विधान दृष्ट्य है, यथा-

हे लभाव की चपल बालिके, ही उछाट की लड़ देना !

हरी-हरी सी दाँड़-पुप, ली कल-माया की बल देना ।^१

यहाँ पर कवि ने चिन्ता जैसे लभ्य भावना को लभाव की चपल बालिके, उछाट की लड़ देना, दाँड़पुप तथा कल-माया की बल देना रादि प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त किया है। इसी प्रकार कवि ने लय गद्योन्मेष रानी समझ के विनष्ट लभिमान की, चिन्तन के लपटार पर उछल ही जलात्मक देन से व्यक्त किया है -

कृष्णागुरुवर्तिका

जल चुकी स्वर्ण पात्र के ही लभिमान में

१- निराजा : परिमल, पृ० १७२, १७५

२- ,, : लनामिका, पृ० १-६

३- ,, : गीतिका, पृ० ८

४- प्रसाद : कामायनी (चिन्तासर्ग) पृ० १३

एक धूम-रेता मात्र शेष थी,
उस निस्पन्द रंग मन्दिर के व्योम में,
दक्षिण- गन्ध निखलम्ब ।^१

रूप की ज्वाला में मस्मीभूत रानी के लिए 'कृष्णागुरुवर्जिका' प्रतीक उत्पत्तिक घटीक है। कवि ने रूपवर्जिता रानी कमला की नष्ट प्राय मान मयादि के बाद प्राप्त राजरानी फल की स्थिति को 'कृष्णागुरुवर्जिका' की एक धूम रेता मात्र कहकर स्पष्ट कर दिया है।

प्रसाद जी के मनोवैज्ञानिक प्रतीक उनकी अन्तरतम भावना को व्यक्त करने में पूर्णतः सफल हुए हैं; जैसे - 'लेकल कहीं भुलावा देकर मेरे नाविक ! धीरे-धीरे-^२ प्रगीत उनकी आत्म विस्मृति का प्रतीक है। ऐसे ही 'उठ-उठ री लघु-लघु लोल लहर'^३ रचना उनकी शुष्क कोमल भावनाओं के पुनः उत्पन्न होने का प्रतीक है।

प्रसाद की 'कामायनी' पूर्णतः मनोवैज्ञानिक काव्य है जिसमें कवि ने अमृत, अदृश्य तथा अक्षरीय भावों को, जो मनुष्य की सख्य मनोवृत्ति मात्र है, प्रतीकों के माध्यम से साज ग्राह्य बनाया है। कवि ने प्रगाढ़ चिन्तन एवं मनन के पश्चात् चिन्ता, उज्जा, काम, वासना आदि वृत्तियों को काव्य में लपेटा हुआ किया है। कामायनी के अस्त पात्र प्रतीकात्मक है। कवि को मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि पर कामायनी को प्रस्तुत करने में अद्वितीय सफलता मिली है।

प्रसाद की तुलना में निराला के मनोवैज्ञानिक प्रतीक किसी भी भाँति कम नहीं हैं। निराला ने भी अपने प्रबंध काव्यों की रचना प्रतीक शैली के आधार पर की है। 'राम की शक्ति पूजा' तथा 'तुलसीदास' में कवि ने पारंपरिक प्रतीकों के साथ ही मौलिक प्रतीकों की उद्भावना भी की है। 'राम की शक्तिपूजा' सामंसी वृत्ति पर सांत्विक वृत्ति के विषय का प्रतीक है। इस काव्य के पात्र 'रामचन्द्र' सत्य और सांत्विक भाव के तथा 'रावण' और उनकी सैन्य 'आसुरी वृत्ति' एवं

१- प्रसाद : लहर (प्रथम की छाया) पृ० ८२

२- ,, : ,, पृ० १०

३- ,, : ,, पृ० १

लक्ष्य के प्रतीक है। काव्य का कारण 'रवि हुआ अस्त' का अर्थ एवम् लक्ष्यकार एवं तामसी वातावरण का और समाप्त होगी जय होगी जय, है पुरुषोत्तम नवीन का अर्थ प्रकार एवं तात्विकी वातावरण के आकाशदित होने का प्रतीक है।^१
 'अकिंपूजा' दुन-केतना और अकि-केतना को लेकर निर्मित है जिससे स्थान-स्थान पर मानव-मन की सुखोमल एवं उद्यान मनोवृत्तियों का सूक्ष्म चित्रांकन हुआ है।

'तुलसीदास' में भी कवि ने पारम्परिक तथा स्वनिर्मित प्रतीकों को रचना की है। इस काव्य के नायक 'तुलसीदास' सांस्कृतिक एवं राष्ट्रीय जागरण के प्रतीक है और नायिका 'रत्नावली' प्रेरणादायी नीलवसना शारदा की प्रतीक है। जिनके लौकिक एवं प्रस्तुत जगत् में मानव मन में उठनेवाले भावों का मनोवैज्ञानिक वर्णन हुआ है -

बिसरी शूटी शफरी लखें,
 निष्पात नयन- नीरज- पल्लव,
 भावातुर मूढ उर की कल्लवें उपशमिता ;
 निःसंभल केवल ध्यान-मग्न ,
 जागी योगिनी अरुप-लग्न,
 कः लड़ी लीर्ण प्रिय- भाव-मग्न निरुपमिता ।^२

यहाँ पर कवि ने रत्नावली के हृदय को उद्घोषित करनेवाले भावों को 'बिसरी शफरी लखें', 'निष्पात नयन', 'भावातुर उपशमिता', 'ध्यान-मग्न', 'अरुप-लग्न योगिनी', 'प्रिय-भाव-मग्न निरुपमिता' आदि प्रतीकों के माध्यम से व्यक्त किया है। किस प्रकार रत्नावली अनादृत मैल्हान को देखकर व्यग्र एवं खिन्न हो उठी है। उसे कवि ने प्रतीकों के माध्यम से प्रस्तुत किया है।

१- निराज्ञा : आत्मिका , पृ० १४८, १६५

२- निराज्ञा : तुलसीदास, पृ० ४४

तुलसीदास काव्य का सारम ' भारत के नम का ---- अस्तमित राज रे-तमसूर्य
 तारा तंत प्राची दिगन्त उर में पुष्कल रवि - रेखा' से पूजा है, जो भारतीय
 संस्कृति के अस्त एवं उदय का प्रतीक है। इन प्रतीकों की निर्मिति कवि के सूक्ष्म
 वैचारिक भावों की पृष्ठभूमि पर हुई है जिससे इनमें मनोवैज्ञानिकता स्वतः अन्तर्भूत है।

निराजा ने सामाजिक वातावरण और स्थितियों के आधार पर
 भी वैचारिक प्रतीकों 'रानी-कानी', 'दान', 'भिक्षुक', 'विपदा' आदि की
 रचना की है। मानव-मन की झोमल एवं उदात्त भावनाओं को कवि ने 'प्रिया के प्रति'
 'प्रेयसी' 'मानवीभूत' 'बुली की कली' तथा 'शेफालिका' आदि में प्रतीकों के माध्यम
 से व्यक्त किया है।

युग की विषमताओं एवं कुरूपताओं से त्रस्त दोनों कवियों ने अपनी
 भावामिव्यक्ति को प्राकृतिक, सांस्कृतिक तथा मनोवैज्ञानिक प्रतीकों के माध्यम से मूर्त
 किया है। इनके प्रतीक लतिरंजना तथा अतिन्द्रियता से बचें न होकर चेतन सौन्दर्य
 की स्वच्छंद पृष्ठभूमि पर प्रस्तुत हुए हैं। प्रसाद और निराजा ने देश तथा व्यक्ति की
 परामुक्त कक्षा में उत्पीड़ित हो उसे जाग्यबद्ध करने के लिए पारम्परिक तथा नव्य प्रतीकों
 का विधान किया है। दुर्गीन परिस्थितियों से अनुप्राणित हो विशुद्ध सांस्कृतिक
 पृष्ठभूमि में मानव-विकास के लिए प्रसाद ने 'कामायनी' तथा निराजा ने 'तुलसीदास'
 और 'राम की शक्ति पूजा' जैसे प्रतीकात्मक प्रबन्धों की रचना कर डाली। प्रसाद
 के काव्य में मनोवैज्ञानिक प्रतीकों का नव्य रूप सराहनीय है। सूक्ष्म भावांकन में दोनों
 कवियों को सफलता मिली है। इस प्रकार, प्रसाद और निराजा ने अपने गहन चिंतन
 तीव्र मनोवेग, अन्तर्द्वन्द्व तथा अमूर्त मनोवृत्तियों के प्राकट्य के लिए जिन प्रतीकों की
 रचना की है वे गूढ़ होते हुए भी अस्पष्ट तथा कौकिल नहीं प्रतीत होते, उनमें
 भावामिव्यक्ति की सख्त दामता निहित है।

गुण, रीति और वृत्ति

संस्कृत साधारणों ने काव्य की पुनियोजित पदावली का सौन्दर्यपूर्ण
 संयोजन, रीति और वृत्ति पर आधारित माना है। संस्कृत साहित्य-शास्त्र में रीति को

काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार करते हुए विशिष्ट पर रचना रीति^१ कहा गया और इस विशिष्टता की गुणों पर लाञ्छित बताते हुए उसे 'विशेषागुणात्मा'^२ उद्घोषित किया। ध्वनिकार ने गुण को रस का 'नित्य घर्म' मानकर रीति (गुण की आत्मा) को रस से भी संबंधित कर दिया।^३ इससे काव्य में गुण और रीति की स्थिति और भी महत्वपूर्ण हो गई।

गुण, रीति और वृत्ति का पारस्परिक सम्बन्ध होते हुए भी आलोच्य कवियों की रचनाओं की अर्थ व्यक्तता सुग्राह्य बनाने के लिए उनको एक साथ विवेचित नहीं किया जा सकता, क्योंकि गुण की स्थिति रीति और वृत्ति से कुछ पृथक् है।^४ गुण अपने सूक्ष्म रूप में चित्तवृत्ति रूप है और स्थूल अथवा मूर्त रूप में वर्णमुष्ण तथा शब्द संघटन रूप है -----।^५ जबकि रीति और वृत्ति केवल पदसंघटनागत सौन्दर्य मात्र है। अतएव, ये एक दूसरे पर लाञ्छित होते हुए भी अभिन्न नहीं हैं।

गुण

आचार्य भरत ने काव्य-दोष के विपर्यय को गुण कहा है।^६ अतएव, काव्य के शोभाकारी आकर्षक घर्म ही गुण है।^६ इस प्रकार शब्द और अर्थ के शोभाकारी घर्म गुण की महत्ता काव्य में स्वतः सिद्ध है। भरत ने इन गुणों की संख्या दुस्र मानी थी।^७ किन्तु वामन ने गुण के शब्दार्थगत चमत्कार को महत्ता देते हुए श्लेष, प्रसाद, समता, समाधि, माधुर्य, जीव, सौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदात्ता

१- वामन : काव्यालंकारसूत्र वृत्ति, १।२।७ ॥

२- वही, १।२।८ ॥

३- 'सा संघटनारसादीन् व्यनक्ति गुणानालम्ब्य तिष्ठन्तीति' ध्वन्यालंकारोचन ३।५।।

४- डा० नगैन्द्र : भारतीय काव्यशास्त्र की मूमिका, पृ० ६१।

५- 'स्त एव विपर्यस्ता गुणाः काव्येणुकीर्तिताः नाट्यशास्त्र १७।१५।।

६- काव्यशोभायाः कर्तारो घर्मागुणाः काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, ३।१।१ ॥

७- श्लेष : प्रसाद, समता समाधि : माधुर्यजीव : पदसौकुमार्यम् ।

अर्थस्य व्यक्तिरुदात्ता च कान्तिश्च काव्यस्य गुणौ वरीतौ ॥

नाट्यशास्त्र १७।१६

त ७ पाँच गुणों को शब्दगत और अशब्दगत रूप में अलग-अलग विभाजित कर दिया ।^१
 क्योंकि जैसे वाक्य में शब्दों के अभाव में ही नहीं, अर्थव्यञ्जना की भी पूर्ण
 होती है । जैसा कि आचार्य मम्मट ने गुण को रूप का रूप रूप मानते हुए दस
 गुणों का अन्तर्भाव माधुर्य, लोभ और प्रसाद नामक तीन गुणों में ही कर दिया ।

माधुर्यगुण :

आचार्य भरत ने लक्ष्मी विशेषता श्रुतिमधुरता बताया है ।^२ वामन
 ने शब्द गुण के रूप में लक्ष्मी श्रुति पृथक्त्व^३ अर्थात् समास शब्दित्व और लक्ष्मी
 गुण के रूप में उत्क्रान्ति^४ बताया है । मम्मट ने सुन्दर शब्दावली और
 शृंगार रूप में प्रकृतियों की विशेषता माधुर्य है ।^५ इस प्रकार श्रुतिमधुरता, समास-
 शब्दित्व, उत्क्रान्ति, भावमत्ता, लाडलावता तथा लोभ को प्रकृत करने की लक्ष्मी
 ही माधुर्य गुण है । माधुर्यगुण के विधान में ट, ठ, ड, ढ वर्णों का विशेष होता
 है ।^६ आचार्य कवियों ने सुन्दर तथा लोभ को प्रकृत करनेवाले मधुर एवं रसाद्र भावों
 की अभिव्यक्ति के लिए समास शब्दों की श्रुति की है -

नीच निरीश में उत्क्रान्ति ही तुम जान जा रही हो पड़ती ?

सोमल वारें फैलाये ही लालिन का जादू पड़ती ।^७

वैती बितावरी जानरी !

अपनों में राग मन्द फिये, अलकों में मलय वन्द किये

तु कब तक सोई है लाली ! आँखों में मरे विद्या री ।^८

१- हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति ३।१।४ ।।

२- काव्य प्रकाश , ८।६६ ।।

३- नाट्यशास्त्र १७।१०१ ।।

४- हिन्दी काव्यालंकार सूत्र वृत्ति ३।१।२१ ।।

५- वही , ३।२।११ ।।

६- काव्य प्रकाश ८।६८ ।।

७- शाब्दिक दर्पण, विश्वनाथ ८।१,३ ।।

८- प्रसाद, कामायनी (लज्जासर्ग) पृ० १०५ ।।

९- प्रसाद : लहर , पृ० १६ ।।

उन उतरणों में जिनमें लक्ष्मी एवं सरस पदों की धौलता द्वारा जिस उन्नत वैचित्र्य की पूर्ति की है वह सङ्ख्य के लिए जो वाञ्छित करने में पूर्णतः सफल है। उन पदों की मनोरम व्यञ्जना तथा अतिमधुरता माधुर्य गुण के साथ ही शान्तिमय गुण की पूर्ति में भी सहायक हुई है। आशावादी कवियों में यह गुण प्रकाश के काव्य में अपेक्षाकृत अधिक मिलता है।

निराशा में भी प्रेम और सौन्दर्य विषयक मधुर एवं कोमल प्रयोगों में माधुर्य-गुण-सात्विक पदावली की पूर्ति की है। निराशा के लिए यह गुण की अपेक्षा जरूरत नहीं थी -

निर्मिषेण नैनों में राधा, जिस विस्तृति-मदिरा का राग,
जो का तब मुक्ति पलों है दृढ़ रहा का विपुल पुमान ?^१

मेरे हाथ पीका की है तू सरस साधना-कविता,
मेरे तरु की है तू सुगुमिष्ठ प्रिये कल्पना ललित।^२

उपसृत उतरणों में माधुर्य गुण का पुनरुत्पन्न हुआ है। प्रेमभाव की अभिव्यक्ति में अन्तर्निहित सरसता एवं कोमलता सङ्ख्य को द्रवित करती है। निर्मिषेण नैनों है अकनेवाला मदिरा का राग सङ्ख्य को अभिभूत कर देता है। वहाँ धृष्टार्थक वर्णन में शिंता, दैन्य, विफलता एवं गड़बड़ का यदि संशरी भावों को जीका किया गया है। दूसरे उतरण में प्रिय के प्रति जो भाव व्यक्त है। उन्हीं आशावादी माधुर्य गुण की योजना हुई है ये समासहीन पदावली में रचित होने के साथ ही अपने उन्नत वैचित्र्य से व्यञ्जना की पूर्ति भी करते हैं।

लौक्यगुण :

काव्य में जहाँ गाम्भीर्य का वह रेखी जो सङ्ख्य में उत्साह, बीरता, आवेश तथा उदात्त भावों को जाग्रत करे, लौक्यगुण माना जाता है। बामन के अनुसार 'गाढबन्धत्वनीजः' लघुत्व रचना का ग्राह्यत्व लौक्य है।^३ अतः लघुत्व विन्यास का

१- निराशा : परिमल (यमुना के प्रति) पृ० ४५

२- ,, : बनारस, पृ० ४२

३- हिन्दी काव्यालंकार सूत्र वृत्ति ३।१।५ ।।

‘नर’ की कर्णों की शक्ति, वाचाशक्ति को वाक्यार्थ बनाने में सहायक हुई है ।
 इस प्रकार शैल और मधुर भावों के प्रेमी कवि प्रसाद ने भी लौकिक गुण प्रधान प्रयोगों
 को वर्णित किया है । फिर भी, स्वामी जी भव्य एवं विराट् लय निराज ने प्रस्तुत
 किया है । वे तद्गुणान्तर, कवि नहीं कर पाए । निराज की रचनाओं में लौकिक
 का कुछ अन्विष्ट हुआ है, क्या -

ऐ लूट-पर लूट लूट पड़नेवाले - उन्माद ।
 विश्व-विषय को लूट-लूट उड़नेवाले - अपवाद ।
 की पिलेर, नुस- फेर लड़ी के निष्ठुर पीड़न ।
 निन्न-निन्न कर फर- पुष्प - वादप-वग-उपक,
 वज्र- भोज से है प्रकण्ड !
 जातक जाननेवाले !^१

स्माश्रुत भाषा : आधार पर वादल ने लौकिक स्थाव
 का वर्णन की भाँति कर कवि को भीष्ट रहा है । पद रचना में वादल को ‘लूट
 पड़नेवाले - उन्माद’, ‘लूट-लूट उड़नेवाले - अपवाद’, ‘लड़ी के निष्ठुर पीड़न’,
 ‘वज्र-भोज से है प्रकण्ड’ तथा जातक जाननेवाले’ जल्द कर कवि ने पन्थगाढ़त्व के साथ
 ही वर्ण प्रौढ़ि का भी समावेश किया है । इस पद में जातीय लौकिक गुण के अनिवार्य
 लक्षणों का स्वरूप आवेष्ट हुआ है । वादल ने प्रकण्ड लय के वर्णन में निराज को
 पूर्ण सफलता मिली है ।

निराला ने दीर्घ समास युक्त भाषा के आधार सरराम
 और रावण के अपराधों के स्वर का जो वर्णन शक्तिपूर्णा^२ में किया है उसमें तत्सम
 शब्दों के तीक्ष्ण एवं सामासिक प्रयोग ने बंधगाढ़त्व के साथ ही वर्णप्रौढ़ि का भी समावेश
 हुआ, जो अन्तरिक लौकिक गुण की दृष्टि में सहायक है । निराला ने युद्धादि के
 लौकिक प्रयोगों के अतिरिक्त माधुर्य भाव प्रधान शृंगारी रचनाओं में भी इसे समाविष्ट
 किया है क्या -

१- निराला : परिमल (वादलराम) पृ० १६२

२- ,, : ज्ञानमिका, पृ० १५० ।

निर्वय उत नावत नै
निपट निठुराई की
नि फोड़ों की कड़ियों है
गुन्दर गुन्दार देह तारी कलकौर अजी,
नयन किये गौर तपोठ गौर^१

एक प्रकार की लीज गुण प्रदान करने वाला निराशा है काव्य की
विरक्ति की विशेषता है। उन्होंने विश्व परमाणु तथा मनुष्य, संतना को काव्य में
आश्रित किया है, उनके आधार पर लीज गुण-प्रदान-रक्तकों में निराशा की
तकलाफ का पूर्णनिमित्त प्रतीक है।

प्रसाद गुण :

उच्चों की परलता, सजलता, स्वच्छता तथा रस की निर्मिता एवं
तत्त्वग्राह्यता लीज प्रमुख विशेषता है। वास्तव में गुन्दार उन्हें शैथिल्य होता है, जो
बन्धनादृत्य रूप लीज गुण का विरोधी है।^२ प्रसाद गुण की यह विशेषता दोष
न और लीजगुण का विपरितोष है।^३ आलोच्य कवियों ने काव्य में अन्य गुणों की
लपेटता का गुण का चिन्ता का गुण है। कारण भाषा के अंतरण का रूप
आलोच्य ने चिन्ता में यह गुण अनुपशुत सिद्ध होता। फिर भी, जहाँ कहीं इन
कवियों ने काव्य-भाषा को सर्वोत्तमान्य की भाषा बनाना चाहा है वहाँ उल्टा
तत्त्व भावना ही का है यथा -

नारी यह मम पैरा जीवित अभिशाप है,
जिसे पवित्रता की छाया भी पड़ी नहीं।^४

माँ - फिर एक किलक दूरान्त, गूँज उठी सुटियाँ पुनी,
माँ उठ दौड़ी मरे हृदय में लेकर उत्कंठा दूनी।^५

१- निराशा : परिमल (बुद्धि की कली) पृ० १७२

२- काव्यालंकार सूत्र वृत्ति ३।१।६ ।।

३- कौटिल्य , ३।२।३ ।।

४- प्रसाद ; उल्लर , पृ० ८६ ।

५- प्रसाद : कामायनी (स्वप्न सर्ग) पृ० १८७ ।

पर अनुप्रास के अन्तर्गत मानते हुए रीति से रज्य माना है ।^१ रीति और वृत्ति का पारस्परिक सम्बन्ध अन्तोन्याश्रित होते हुए भी अलग नहीं है । रीति का स्वयम् शब्द विन्यास, वर्ण संयोजन के सामासिक विधान से निर्मित होता है : और वृत्ति का अनुप्रास की रीति में वाक्य वर्णसमुच्चय नाम है। वृत्ति रीति का अर्थ है । रीति की पैदाइश उक्त दोनो संयुक्त है ।

रीति का सर्वप्रथम विधान आचार्यों ने देश का प्रांत के आधार पर किया, गौणी और पंजाबी के नाम से किया । उनके अतिरिक्त रुद्रट ने जड़ी नाम का और मेड किया । हिन्दु बुद्ध ने साव्यगुण तथा जीव स्वभाव के आधार पर जो गुलार, विभिन्न और मध्य नाम के मेड किये वो भीतोड़ि आधार पर किये नर विभाजन की पैदाइश अधिक तर्कपूर्ण तथा वैज्ञानिक है ।

मम्मट तथा अन्य परम्परी आचार्यों ने वृत्ति को वर्ण व्यवहार पर आधारित मानकर रीति के अन्तर्गत स्वीकार किया और दोनों को एक ही माना । वर्ण पर प्रभाव और निराश के अतिवर्धना कौशल की परत कुत्सक द्वारा क्रियाजित रीतियों तथा प्रयोज्य उपनागरिका, परुणा और कौशल काव्य वृत्तियों के आधार पर करेंगे ।

गुलार नाम (वैष्णवी रीति) उपनागरिका वृत्ति :

वाग्न ने दसै सप्त गुणों से युक्त माना है, साथ ही व. हल्लो वीणा के स्वर के ज्ञान अतिमधुर तथा विलक्षण कान्ति से युक्त मानते हैं ।^२ कुत्सक ने भाषुर्य गुण (समास रहित मनोहारी पद-विन्यास) को इसकी मुख्य विशेषता बताया है । इसके अतिरिक्त, उन्होंने अतिमधुर शब्दावली, लावण्य तथा आभिजात्य गुणों को भी इसके लिए अनिवार्य माना ।^३ मम्मट ने इसी रीति को उपनागरिका वृत्ति कहा है ।^४ इसमें ट का को छोड़कर अन्य सप्त स्वर वर्णों का प्रयोग होता है ।

१- काव्यालंकार संग्रह , पृ० ४-५ ।

२- हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति १।२।११॥

३- हिन्दी वर्णोक्तिगीति, १।३०-३३ ।।

४- काव्य प्रकाश, ८।१०८ ।।

प्रसाद और निराज के काव्य में यह रीति का वृत्ति का प्रयोग हुआ है, विशेषतः प्रसाद जी के काव्य में अनेक प्रचुर विन्यास मिलता है -

जौमल सुसुमों की मधुर रात !
 शरि-सतवर का का सुत विकास
 पिसों निर्मल हो रहा पाव,
 उगी लीनों का मलय बात ।^१

प्रस्तुत उदाहरण की समस्त विहीन लालित्यपूर्ण यदावली न के सुकुमार भावनाओं की मधुर व्यंजना में लक्ष्य है । प्रृति के विस्तृत प्रांगण को लपार अन्तर व्यंजित भाव सङ्कथ जो तत्क्षण लक्ष्मिर्जात कर लेते हैं । शब्दों का लालित्य केत भावपूर्ण बान्धारिक संकीर्ण की पृष्टि करता है । का यद में श्रुतिप्रेरणा, सुकुमारता, लालाकता का लालित्य का लक्ष्य लावे, हुआ है । प्रसाद के काव्य में इस रीति की प्रभावता है किन्तु परुणा वृत्ति - प्रमान काव्य के स्पर्शित शब्द निराज के काव्य में भी ऐसे सुन्दर उदाहरण पृष्टक है -

उगा नव आता का संसार
 चरित रिम जाती हो उत पार !
 फन में लिपार तुम प्रतिपल,
 मल्लों में भर मृदुल छिलोर,
 फुल कलियों के मुद्रित दल
 पन-छिड़ों में गा निधि- मोर ।^२

इस उदाहरण में समाविष्ट मधुरता का लालित्य का लपार सुकुमार, सरस और अस्मास शब्दों का फलात्मक संगुम्फन है । संसार, पार, छिलोर, मोर, प्रतिपल, दल, पाव, प्रवाह आदि शब्दों के अन्तिम ह्रस्व स्वरों के विन्यास से मधुर संगीत की पृष्टि हुई है जो निराज के काव्य का उत्कर्ष विनायक गुण है ।
विचित्र मार्ग (गौड़ीया रीति) परुणा वृत्ति :

वामन ने मधुरता और सुकुमारता के अभाव में रचित उग्र और अस्मास बहुला जोज अन्तिमगी रैली को गौड़ीया रीति कहा है ।^३ आचार्य विश्वनाथ

ने उसे स्वयं ही स्पष्ट करते हुए बताया कि षोडशुण प्रत्येक वर्णों के कुछ रत्ना, यिनमें कला और विद्यापूर्ण पदों का अधिक प्रयोग हो, पत्ती गौड़ी रीति है।^१ जो ही मम्मट ने परुणा वृत्ति कहा है। आलोच्य कवियों ने यदि साहित्य में कोमल मधुण शब्दों का विन्यास किया है तो महाप्राण श्लोक वर्णों एवं दीर्घ आवाजों वाले श्लोक भी बहुत ही सुसज्जित है प्रकृत किया है। उस प्रकार की शैली में निराशा जो विशेष एकलता निहित है। अतः यह तार्क्य नहीं कि प्रसाद का काव्य ही उग्र एवं कोप प्राण शब्दों के विन्यास में रहित है।

ऊर्ध्वस्वित रक्त रंग रंग मरा का था
 धिया चुननों के मणिमंती में पर्यन्त पल
 उका मरा था
 जो उलटला लोचनियों को ।
 गोठे पिनके से गेद
 लम्बमयी झीड़ा थी
 रक्त की नदी में फिर उंचा जलती लीली कर
 तेरते है ।^२

इन पंक्तियों में उदात्ता तथा उपद्रवा का उपानम है। यद्यपि यदि नै बहोरोदात्त महाप्राण वर्णों का विशेष प्रयोग नहीं किया, फिर भी लौक प्रमाण शैली का विन्यास समझें हुआ है। प्रसाद ने 'समाधनी' के चिंता तथा संघर्ष वर्ण में भी उही शैली का आश्रय लिया है किन्तु, उन्में वह दीर्घ सामा-सिकता, श्लोक वर्ण विन्यास तथा महाप्राण शब्दों का प्रयोग नहीं निजता जो लघुगीन कवि निराशा के काव्य में उपलब्ध है, यथा -

उल्ल-उल्लापति-मर्दित- कपि-दल-वड-विस्तर,
 लनिमेष-राम-विश्वजिह्वादिभ्य -सर-भंग-भाव,
 विदांग-बद्ध-कोदण्ड-मुष्टि-सर रुधिर-स्त्राव,
 रावण-प्रहार-दुवारि-पिच्छ-वानर-दल-बल,

१- साहित्य दर्पण ६- ३, ४ ।।

२- प्रसाद : लहर , पृ० ६० ।

गर्जित प्रज्याब्धि - ज्युव्य-खुमत्-वेवठ-प्रवीप,
उद्गीरित-यन्त्रि-माम पर्वत-नपि चतुः प्रधर --

यहाँ पर ज्वि ने महाप्राण कठोरोपाय वर्णों के नाम है
बुद्ध के लौकोपीय स्थितियों का वर्णन किया है । जो वास्तव्य शैली के स्वरूप है ।
वास्तव्य वाजोका रूप शैली के प्रसङ्ग है । वाजोनीयस्य के अनुसार 'इसमें शब्द स्तम्भों
की शक्ति बृद्धता है निराला रहती है । यह शक्ति शक्तियों के प्रयोग के लिये भी नहीं
प्रयोजनीय --- । शक्ति प्रवृत्ति का (उत्तर) उत्पन्न के नाम है निराश की ओर
रहती है । --- उत्पन्न वास्तव्य रूप में उत्पन्न ऊँची का प्रयोग होता है । --- उत्पन्न
रूप में उत्पन्न प्रयोजन नहीं है । उत्पन्न एक प्रकार का वास्तव्य रूप प्रकृत मुद्रा
होती है और शक्ति प्रयोजन की शक्ति नहीं होती ।^{१२} जो निराश का निराश की
लोक प्रयोजन रूप में उत्पन्न उत्पन्न है । उत्पन्न का लक्ष्य शब्द प्रयोग के लक्ष्य शक्ति
की लक्ष्यता उत्पन्न शक्तियों की विशेषता है ।^{१३} उत्पन्न उत्पन्न शक्ति शक्ति प्रयोजन
शक्ति उत्पन्न उत्पन्न शक्तियों की शक्ति में पूर्णतः एकता है । इस शक्ति की
रचनाओं में निराश के लक्ष्य उत्पन्न ज्वि प्रयोजन जो ज्वि वास्तव्य रूप के लक्ष्य
शक्ति ज्वि जो भी नहीं ज्वि जा सकता । पंत ने इस शक्ति के लक्ष्य उत्पन्न
प्रयोजन किया है किन्तु निराश के लक्ष्य वै भी नहीं उत्पन्न पाते ।

मध्यम मार्ग (पाँचवीं शक्ति) लौकिक वृत्ति :

वास्तव के अनुसार उत्पन्न , वास्तविक, वास्तविक, मधुर एवं
पुष्पकार गुणों से युक्त शैली पाँचवीं शक्ति है ।^{१४} कुन्तल ने धौडा स्पष्ट रूप से बताया
कि वैश्विक और लौकिक का मिश्र रूप मध्यम मार्ग है ।^{१५} मम्मट ने उत्पन्न ही लौकिक
वृत्ति का उत्पन्न किया है । प्रकारान्तर से इस वास्तव्य शक्ति से उत्पन्न उत्पन्न
उत्पन्न का सामान्य शैली से लिया गया जो सामान्यतः प्रयोजन गुण से युक्त हो ।
शब्द-विन्यास से नूतन रूप उत्पन्न करनेवाले ज्वि प्रयोजन और निराश ने इस उत्पन्न
शैली को वास्तव्य में विशेष महत्व नहीं दिया । यह शक्ति उत्पन्न एवं उत्पन्न शैली उनके वास्तव्य
से बहिष्कृत तो नहीं हैं पर विशेष रूप से प्रयोजन भी नहीं है । प्रयोजन के वास्तव्य में
मध्यम मार्ग का प्रयोग -

१- निराश : अनानिका, पृ० १४८ (२) डा० नगेन्द्र : भारतीय वास्तव्यशास्त्र की
भूमिका, पृ० १०४ (३) वास्तव्यकार सूत्र वृत्ति १।२।३ (४) हिंदी वास्तव्यशास्त्र
१।५१, ५२

उस कल्ले धार्मिक व्यक्ति मिटाता उत्कंठा विक्रोण ;
 है रहा जो कौन्सिल मानन्द जुन जो व्यौ मधुम, तवै ।^१

यहां पर कुछ शब्दों के माध्यम से पात्रों को व्यंगित किया गया है ।
 यमि रत्ना विमान जो कि ऐसी धार्मिक शक्तों की प्रकृति में 'मधुम' नहीं है किन्तु
 भी रत्ना विमान उनके माध्यम में हुआ है -

काला-जो कई दूर जान
 खल्ले मधुर का और जान
 जुनो जो व्याकुल हुए प्राण प्रियतम है
 पूटा जग ता बमशर-जान,
 पछ जै जी मग जो जान
 जुन जान-जान रज रज-जान ज्ञान है ।^२

उस प्रकार तुलसीदास जैसे सामाजिक काव्य में भी निराज्ञ ने शोभता
 वृत्ति को प्रकट किया है । निराज्ञ की प्रगतिशील तथा कार्य साधक व्यक्तित्व की
 क्षी ऐसी में संनिहित है ।

प्रसाद और निराज्ञ ने रीति और वृत्ति के पुनर्निर्माण का उत्कृष्ट विधान
 द्वारा अपने काव्य-कला को समृद्ध बनाया है । उनके पद्य-लेखन में प्राप्ति मधुरता,
 सुकुमारता, मधुरता, संपन्नता तथा लक्ष्मि-विशेष के मूल में गुण, रीति तथा वृत्तियाँ
 भी हैं । किन्तु लक्ष्मि-विशेष के लक्ष्य से युक्त दोनों शक्तों का रक्तारं नहीं की
 समावात्मक नहीं हुए । उनमें पात्रों की संरिष्ठ योजना समरूप की रही है । यहाँ
 पर गुण, रीति और वृत्ति को समार ज्ञान, प्रसाद और निराज्ञ के लक्ष्मि-विशेष
 कल्प है लक्ष्मि का लक्ष्य, उनके काव्य में उन्हें हूँ निराज्ञा नहीं लिपितु एते माध्यम
 से उनके काव्यगत वैशिष्ट्य का संश्लेषण तथा विश्लेषण मात्र ही रहा है ।

१- प्रसाद : कामाक्षी, पृ० ५८ ।

२- निराज्ञ : तुलसीदास, पृ० ३६ ।

करने का उच्च उक्ति चमत्कार नहीं, भाव संप्रेषण मात्र है। इस भाषा का सुसंस्कृत तथा व्यावहारिक रूप अन्तर्मुक्त है।

नूतनता के सम्मोहक कवि प्रसाद और निराला ने जहाँ अपनी सुदृढ़ विधायनी अन्तर्दीष्ट है अभिव्यक्ति के नूतन प्रणयनों को उद्घाटित किया है वहीं अपनी भावशब्दज्वाला वश एक ही पद में दो तीन मुहावरों को विजडित कर दिया है जैसे -

जमलाशाखों की करवट
फिर गुप्त व्यथा का जगना
गुल का सपना हो जाना
भीगी पंजलों का लगना ।^१

घात लड़ी-लड़ी छाथ मछली है
तभी लही-लही दाढ़ गल्ली है ।^२

साक्षा कभी नह होड़ा, आगे कब्र बड़ाये ।
पट्टी पट्टी कब उनकी, कण्ठों में हम कब लाये ?^३

मुहावरों के यथात्म विधान के अतिरिक्त कहीं-कहीं पर कालौच्य कवियों ने अपने भावानुरूप भी उन्हें काव्य में प्रयुक्त किया है जैसे -

अहुत दिनों पर एक बार तो गुल की बीन बजाऊँ ।^४
कब तक मैं देखूँ जीवित मृग घूँट लहू की पीऊँ ।^५
पैरों की बरती आकाश को भी चली जाय^६
कुछ ही दिन को हूँ कूल-दुम
हूँ हूँ पद फिर कह देना तुम ।^७

१- प्रसाद : लासू, पृ० ७

२- निराला : अर्चना, पृ० ६१

३- ,, : बैला, पृ० ६७

४- प्रसाद : कामायनी (कर्म सर्ग) पृ० १२०

५- वही, पृ० १२६

६- निराला : नये पते (महेगू महेगा रहा) पृ० १०३

७- ,, : तुलसीदास, पृ० ३५

यहाँ पर कवि ने चैन की बंती को गुल की बीन और खून का घूँट पीना को घूँट लहू की पीऊँ के रूप में प्रयुक्त किया है। इसी प्रकार निराला ने भी पैर के नीचे से धरती खिसकना मुहावरे को पैरों की धरती, बाकाश को भी चली जाय और कनेर का फूट होना को हूँ कूल-दुम कटकर अपने काव्य में प्रस्तुत किया है।

इन उद्धरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि जालोच्य कवियों ने अपनी काव्यभाषा को संवेदनशील तथा कलात्मक चारुता से सम्पृक्त करने के हेतु मुहावरों का प्रयोग किया है। भाषा में लघु गाम्भीर्य की दृष्टि में ये सहायक हुए हैं। मुहावरों की तुलना में लोकोक्तियों का प्रयोग इनके काव्य में अत्यल्प ही हुआ है। फिर भी, सुक्तियों से उनका काव्य रिक्त नहीं है यथा -

यह तीव्र हृदय की मदिरा जी भर कर- एक जर पेरी
व्य लाल लाल दिक्कलकर मुकको ही, तुमने फेरी।^१

जीक तेरा दगुड़ बंध है व्यक्त नील बन-माला में,
साँवामिनी- संधि सा पुन्दर दाण पर रहा उजाला में।^२

पूजा में भी प्रतिरोध बनल जलता है।^३

भक्ति-योग-कर्म-ज्ञान एक ही है
यद्यपि लभिकारियों के निकट भिन्न दीखते हैं।^४

जो करे गंध मधु का कर्न वह नहीं प्रमर।^५

इस प्रकार प्रसाद और निराला के काव्य में सुक्तियों का कियान भी मिलता है। दोनों कवियों की रचनाओं में प्राप्त मुहावरे तथा लोकोक्तियों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि इनका प्रयोग प्रयासजन्य न होकर स्वतःपूर्ण है।

१- प्रसाद : लाँछू, पृ० ३५

२- ,, : कामायनी (चिन्तासर्ग) पृ० २६

३- निराला : तुलसीदास, पृ० १५

४- ,, : पंरिमल (पंचवटी प्रसंग) पृ० २३६

५- ,, : लनामिका, पृ० १८

जहाँ कहीं पर प्रयत्नपूर्वक इनका काव्य में भावन भी हुआ है तो वहाँ पर भाषा को सरल, गंभीर, जीवंत तथा लोक प्रचलित रूप देने के ध्येय से ही हुआ है। दोनों कवियों के काव्य में प्रयुक्त मुहावरे तथा लोकोक्तियाँ भाषा की अर्थ व्यञ्जकता की समृद्धि में सहायक हुए हैं। प्रसाद की अपेक्षा निराला के काव्य में ये अधिक मिलती हैं। कारण, निराला ने जनभाषा में भी अधिक रचनाएँ प्रस्तुत की हैं और बोलचाल की भाषा को काव्यबद्ध करने में अनायास ही इनका समावेश हो गया है। प्रसाद और निराला ने मुहावरों तथा लोकोक्तियों का प्रयोग भावों को सहज ढंग से सम्प्रेषित करने, विषयवस्तु को रोचक बनाने, सद्बुद्ध को तानन्दाभिभूत करने तथा भाषा को अर्थव्यञ्जक बनाने के उद्देश्य से किया है, काव्य में काल्पनिक उत्पन्न करने की दृष्टि से नहीं।

हिन्दी साहित्य में युगान्तर उपस्थित करनेवाले प्रमुख कवि प्रसाद और निराला ने अपनी समीक्षित भाव-व्यञ्जना के अनुरूप विशिष्ट शैली की रचना की है। इन कवियों का विचार था कि काव्य में सम्यक्, अभिव्यक्ति भावानुभूति को स्वायत्त प्रदान करती है और इसके लिए काव्य भाषा को भावानुसारिणी होनी चाहिए। दोनों कवियों की काव्यभाषा में गंभीरता, उदात्ता, मधुरता, सरलता, व्यापकता, लक्षणात्मकता, ध्वन्यात्मकता, चित्रमयता एवं सांकेतिकता आदि की समानता होने पर भी भिन्नता है। कारण दो कवियों की भाषाभिव्यक्ति का ढंग कभी एक समान नहीं हो सकता। द्विवेदीयुगीन काव्यभाषा के रूप सौष्ठव, साजसज्जा एवं ललङ्कारण तथा अर्थव्यञ्जकता को बढ़ाने में दोनों कवियों का योगदान समान ही रहा है। आधुनिक युग में काव्यभाषा के रूप में जब ब्रजभाषा के स्थान पर खड़ीबोली को प्रयुक्त किया गया उस समय उसका शब्द-भण्डार बहुत ही सीमित था। जिसे समृद्ध तथा व्यापक बनाने के लिए आलोच्य कवियों ने संस्कृत के तत्सम शब्दों का प्रयोग ही किया ही साथ ही उसमें प्रत्यय आदि के विनियोग से शब्दों का अभिनव रूप भी प्रस्तुत किया। तत्सम शब्दों का सामासिक तथा संक्षिप्त प्रयोग और अन्य भाषाओं से गृहीत नूतन शब्दों की गरिमा दोनों कवियों की काव्य भाषा को नवीन काँति से दीप्ति करने के लिए यथेष्ट है। काव्य में प्रयुक्त शब्दों के नवग्रम संयोजन तथा नूतन मर्मिमा द्वारा नवीन-अर्थ एवं काल्पनिक की उत्पत्ति पर बल

दोहें हुए स्वयं प्रसाद जी ने कहा है कि 'सूक्ष्म आभ्यन्तर भावों के व्यवहार में प्रगति पदयोजना सफल रही । उसके लिए नवीन शैली, नया वाक्य-विन्यास आवश्यक था । हिन्दी ने नवीन शब्दों की भूमिका स्पृष्टणीय आभ्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी।^१ भाषा में कर्माभिर्य की दृष्टि के लिए इन कवियों ने अभिधा से भिन्न लक्षणा और व्यंजना शक्ति का आश्रय लिया । तात्त्विक शब्दों के माध्यम से गुडार्थ की कुशल योजना तथा भावोपम चित्रमयता द्वारा अभिव्यंजना शक्ति के संवर्द्धन ने दोनों कवियों के काव्य की सार्थकता तथा जीवित्व निश्चित है । प्रगति शब्दों के नवीन प्रयोग द्वारा नवीन अभिव्यक्ति उत्पन्न करने के साथ ही इन कवियों ने काव्यभाषा का जो साज-सुआर तथा आकर्षक रूप विन्यास किया वह उनकी शिल्प-प्रौढ़ि की ओर संकेत करते हैं ।

प्रसाद और निराला की काव्यभाषा के मूल में निहित विचारधाराएं नितान्त समान हैं, फिर भी भाषा प्रयोग के विविध आयामों में कुछ वैषम्य आ गया है । कारण, काव्य-क्षेत्र में दोनों कवियों के अभ्युदय काल में कुछ समय का अंतर तथा परंपरा से प्राप्त अभिव्यंजना प्रणाली को ग्रहण करने की भिन्नता और भावामिव्यक्ति का अपना मौलिक ढंग है । प्रसाद की भाषा कालिदास और भक्तृति की भाषा से प्रभावित होने के कारण माधुर्य तथा प्रसाद गुण व्यक्त हैं और निराला की भाषा जयदेव के दन्त्य प्रयोगों तथा तुलसी की विनोद पत्रिका की सामासिकता एवं रामचरितमानस की सज्जता और सरलता से युक्त है । निराला की भाषा जयदेव और तुलसीदास से प्रभावित होने के साथ ही रवीन्द्रनाथ की सांगीतिक ध्वनियों से भी सुसज्जित है ।^२ यही कारण है कि एक ही युग की समान धाराओं को लेकर चलनेवाले दोनों कवि एक विशिष्ट अभिव्यंजना प्रणाली में पूर्णतः बाध नहीं हो सके और दोनों की भाषा में एक-रस-वर्णन संभव नहीं हो पाया । प्रसाद की अपेक्षा निराला की भाषा में विविधता है । उसमें कहीं स्यास बहुला-किष्ट भाषा का जटिल प्रयोग मिलता है तो कहीं सख्त एवं सरल प्रसाद गुण की प्रधानता मिलती है । निराला विरचित 'शक्तिपूजा' के प्रारंभ की १७-१८ पंक्तियाँ एक ही वाक्य के अन्तर्गत आती हैं । यह सामासिक शैली का उत्कृष्ट उदाहरण है । प्रसाद के काव्य में इस प्रकार की भाषा का अत्यल्प प्रयोग मिलता है । निराला की भाषा कठोर, दुरुह तथा परुष है और प्रसाद की भाषा आलित्य, माधुर्य तथा कोमल

१- प्रसाद : काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४३

२- नन्ददुलारे वाजपेयी : कवि निराला, पृ० ८७-८६

भावाभिव्यक्ति है। निराळा की भाषा में अर्थगौरव अधिक है, प्रताप की भाषा में अर्थ विस्तार। किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि प्रताप और निराळा की भाषा में यदि कुछ तत्त्व प्रबल हैं तो अन्य दूसरे तत्त्वों का अभाव है। दोनों कवियों ने भावानुकूल मधुर, मधुण एवं पुरुष भाषा का विन्यास किया है जिससे उनका काव्य समस्त भाषागत तत्त्वों से युक्त है।

प्रताप और निराळा ने खड़ीबोली में संस्कृत के तत्सम शब्दों की नूतन संघर्ष में प्रस्तुत कर उसमें अर्थ विस्तार की लक्ष्मण कामता का समावेश किया। भाषा के कलात्मक विन्यास द्वारा मानस पटल पर सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों की मूर्तिमन्त करने में भी ये कवि सफल हुए। इन कवियों की भाषा के आधार पर ही कुछ जी ने यह स्वीकार किया कि श्यामाबाद की शाला के भीतर ---- भावावेश की लाकुल व्यञ्जना, लाङ्काणिक-वैचित्र्य, मूर्त प्रत्यक्षीकरण, भाषा की कठता, विरोध कात्कार, कौमल पद-विन्यास इत्यादि का स्वरूप संश्लिष्ट करनेवाली प्रचुर सामग्री प्रस्तुत पड़ी।^१ अतः प्रताप और निराळा की वह विशिष्ट पद-योजना जो अर्थगौरव की दृष्टि के लिए अमिनव सौन्दर्यपरक दृष्टि रखती थी साहित्य में विशेषतः मान्य हुई। दोनों कवियों की भाषा एक दूसरे से समान होते हुए भी अपने निजत्व की रक्षा में समर्थ है।

१- रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६०३

ब ध या य - ६ : जमिद्व्यजना के प्रसाधन

- (१) जप्रस्तुत-योजना
- (२) जिम्ब- किवान
- (३) वक्रताएँ

अभिर्व्यञ्जना के प्रमाणन :

(१) अप्रस्तुत-योजना :

(क) तात्त्विक विवेचन : काव्य में प्रस्तुत पदा के उन्नयन के लिए अप्रस्तुत की योजना की जाती है। प्रस्तुत में हलर समस्त व्यापार अप्रस्तुत है। जब काव्य में कोई प्रस्तुत अवयव होना आवश्यक ठहरा तब हमके अतिरिक्त और जो कुछ रूप विधान होगा वह अप्रस्तुत होगा।^१ अप्रस्तुत काव्य का वह महत् पदा है- जो समस्त प्रस्तुत विधान को उद्दीप्त का हलमें प्रभविष्णुता, सौन्दर्यता, रसार्द्रता तथा प्रेषणनियता का सन्निवेश करता है। वास्तव में, काव्य-निर्माण में प्रस्तुत और अप्रस्तुत दोनों का ही योग समान रूप से अपेक्षित है।

वाचार्य कुन्तक के अनुसार अलंकार और अलंकार्य (शब्द या अर्थ) को अलग-अलग करके, उनकी विवेचना उस (काव्य की व्युत्पत्ति) का उपाय होने से ही की जाती है। वास्तव में तो अलंकार सहित शब्द और अर्थ का ही तीनों की समष्टि काव्य है। अतः तीनों को अलग-अलग विवेचन उचित नहीं है फिर भी उस अलग-अलग विवेचन से काव्य-सौन्दर्य को ग्रहण करने की शक्ति प्राप्त होती है।^२ इसी कारण कुन्तक प्रस्तुत-अप्रस्तुत को तत्त्वतः एक मानते हुए भी व्यवहारतः भिन्न मानते हैं।

पाश्चात्य विचारक डोबे का मत भी कुन्तक जैसा ही है। वे उक्ति की अस्पष्टता को स्वीकारते हुए प्रस्तुत और अप्रस्तुत को अभिन्न मानते हैं। डा० नगेन्द्र के शब्दों में डोबे के अनुसार सत्त्वानुमति से अभिन्न होने के कारण अभिव्यञ्जना अस्पष्ट है - रीति अलंकार आदि में उसका विभाजन नहीं हो सकता।^३ डोबे ने उक्ति (प्रस्तुत) और अलंकार (अप्रस्तुत) में जोड़ माना है। उन्होंने ही यह प्रश्न उठाया कि उक्ति से अलंकार को किस प्रकार सम्बद्ध किया जाय? यदि बाहर से, तो वह उक्ति से भिन्न हो जाएगा और यदि भीतर से, तो

१- रामचन्द्र शुक्ल : रस भीमांसा, पृ० ३३८ ।

२- अलंकृतिलंकार्ययोश्च विवेच्यते । तदुपायतया तत्त्वं अलंकारस्य काव्यता ॥

प्रथमोन्मेष , हिन्दी वक्रोक्तिजीविका ।

३- हिन्दी वक्रोक्तिजीविका, डॉ० डा० नगेन्द्र (भूमिका) पृ० १२७ ।

उस स्थिति में वह उक्ति की सहायता न करके बाधा ही उपस्थित करेगा या फिर उसका अंग बनकर अलंकार से परे हो जाएगा ।¹ इस प्रकार उक्ति और अलंकार एक दूसरे के पूरक होते हुए भी अभिन्न हैं ।² किन्तु निष्पदा रूप से क्रांचे के मत की विवेचना की जाय तो यह स्पष्ट है कि उनका मत एकांगी है । उन्होंने काव्या-स्वादन के हेतु प्रस्तुत और अप्रस्तुत पर विचार नहीं किया ।

आचार्य शुक्ल का मत क्रांचे की विचारधारा से सर्वथा क्लिप्त है । वे प्रस्तुत - अप्रस्तुत में सैद्धांतिक और व्यावहारिक दोनों ही दृष्टियों से भेद रखते हैं । उनके अनुसार अलंकार और अलंकार्य का भेद नहीं मिल सकता । ----- उक्ति चाहे कितनी ही कल्पनामयी हो, उसकी तह में कोई प्रस्तुत अर्थ अवश्य होना चाहिए । इस अर्थ से या तो किसी तथ्य की या भाव की व्यंजना होगी । इस अर्थ का पता लगाकर इस बात का निर्णय होगा कि व्यंजना ठीक हुई या नहीं । अलंकारों (अर्थालंकारों) के भीतर भी कोई न कोई अर्थ व्यंग्य रहता है, चाहे उसे गोप्य ही कहिए ।³ शुक्ल जी का यह विचार समीचीन होते हुए भी अपने में पूर्ण नहीं है । उन्होंने दोनों दृष्टियों से इनमें भिन्नता मानकर प्रस्तुत-अप्रस्तुत के निगूढ़ एवं सूक्ष्म संबंध को विच्छिन्न कर दिया है ।

डा० नगेन्द्र का मत इस विषय में अत्यधिक महत्वपूर्ण है । उनके अनुसार ये नाम निरपेक्षा नहीं हैं किन्तु स्वल्प भेद के लिए उनकी अपनी उपयोगिता है ---- । दोनों तत्त्वतः एक हैं परन्तु प्रत्यक्षातः दो हैं ही । व्यवहार रूप में इस भेद को अनगल कहकर उड़ा देने से समस्त शास्त्र विवेक ही व्यर्थ हो जाता है ; अलंकार-शास्त्र ही नहीं, दर्शनशास्त्र का भी अस्तित्व नहीं रह जाता ।³

1. Here for instance, it may be as-ke'd how an ornament can be joined to expression. Externally ? In that case it is always separated from the expression. Intenally? in that case, either it does not assist the expression and mars it; or it does form part of it and is not an ornament, but a constituent element of the expression, indivisible and indistinguishable in its unity. - AESTHETIC. B. Croce, p.69.

२- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि (भाग -२) पृ० १८६-६० ।

३- हिन्दी कथोक्तिजीवित : सं० डा० नगेन्द्र (भूमिका) पृ० १३२ ।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि काव्य में प्रस्तुत अर्थ की व्याप्ति तथा प्रस्तुत के भावोद्दीप्त के लिए अप्रस्तुत की योजना अनिवार्य है। वास्तव में ये दोनों एक होते हुए भी व्यावहारिक दृष्टि से दो हैं। इस सन्दर्भ में व्यक्त कुन्तक और डा० नगेन्द्र का मत ही अधिक तर्कसंगत है। क्रीचे और शुक्ल जी का विचार पूर्णतः एकांगी है। काव्य में प्रस्तुत और अप्रस्तुत की स्थिति अभिन्न होते हुए भी भेद रहित नहीं है।

अप्रस्तुत के स्वरूप-क्षेत्र में सन्दर्भ में उसके विस्तार एवं परिधि से भी अवगत हो लेना अनिवार्य है। आचार्य शुक्ल ने एक स्थल पर प्रस्तुत वस्तु और आलंकारिक वस्तु में बिम्ब प्रतिबिम्ब भाव मानकर^१ इसके क्षेत्र को सीमित कर दिया है। किन्तु दूसरी ओर वे प्रस्तुत से इतर सब कुछ अप्रस्तुत बताकर^२ इसकी परिधि को व्यापक भी बना देते हैं। वास्तव में अप्रस्तुत का क्षेत्र असीमित है। वह अलंकार मात्र न होकर काव्य में अभिव्यंजित समस्त साम्यजन्य विधानों का समग्ररूप है जो कवि की कल्पना को सृज्य के लिए जागृता बनाता है।^३ अप्रस्तुत योजना बाहर से लायी जानेवाली ऐसी वस्तुओं को ग्रहण करती है चाहे अप्रस्तुत का कैसा ही रूप क्यों न हो। अप्रस्तुत विशेष्य हो, विशेषण हो, क्रिया हो, मुहावरा हो, चाहे लोभ कुछ हो इसके भीतर सब समा जाते हैं।^३ तत्पर अप्रस्तुत विधान काव्य का वह सर्वांगी पदा है जिसमें उपमान के अतिरिक्त प्रतीक, बिम्ब आदि भी समाविष्ट हो जाते हैं।

निष्कर्षतः अप्रस्तुत योजना से अभिप्राय काव्य में अभिव्यंजना के उन समग्र उपकरणों से है जो साम्य पर जाग्रत अप्रस्तुत को अपने ढंग से व्यंजित करते हैं। किन्तु कला के परिप्रेक्ष्य में अप्रस्तुत-विधान के अन्तर्गत साम्यमूलक अलंकारों के अतिरिक्त प्रभविष्णुता तथा अर्थ संप्रिणण की शक्तिवाले चमत्कारजन्य वैषम्यमूलक अलंकार भी आते हैं, जो अभिव्यंजना में भावनेपुण्य की समृद्धि के साथ-साथ उक्तिवैचित्र्य को समाहित करने में सहायक होते हैं। काव्य में भाव संबर्द्धक इन अप्रस्तुतों का विशेष महत्व है। यद्यपि रसवादी तथा ध्वनिवादी आचार्यों ने इसे कटक-कुण्डल के समान माना है किन्तु

१- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : रस मीमांसा (अप्रस्तुत रूप विधान) पृ० ३६२।

२- वही, पृ० ३३८।

३- पं० रामदत्त मिश्र : काव्य में अप्रस्तुत योजना, पृ० ४।

आधुनिक आलोचनाशास्त्र में अलंकार या अप्रस्तुत विधान अथवा बिम्ब योजना का महत्त्व केवल कैयूर या मुजबन्य के समान नहीं है, जिसे यथावसर उतार का रस दिया जा सके।^१ अतः यह काव्य का अनिवार्य एवं नित्य लक्षण है। अप्रस्तुत विधान केवल काव्यरस के संवर्द्धक ही नहीं अपितु रसामिव्यक्ति के अनिवार्य माध्यम भी है। इस दृष्टि से भी काव्य में अप्रस्तुत योजना का महत्त्व अङ्गुण है।

(ख) प्रसाद और निराला की अप्रस्तुत-योजना

महाकवि प्रसाद और निराला ने स्वानुभूति की अमिव्यक्ति तथा अभीष्ट अर्थ की व्यंजना के लिए काव्य में प्रस्तुत के स्थान पर अप्रस्तुत का विधान तो किया, किन्तु साम्य न बनाकर साधन रूप में ही। दोनों कवियों के काव्य में संस्कृत वाच्यार्थों द्वारा परिगणित अलंकार के विभेद शब्दालंकार तथा अर्थालंकार के अनेकानेक भेद उपलब्ध हैं। शब्दालंकारों की तुलना में इन कवियों ने भाव संवाहक अर्थालंकारों का प्रयोग अधिक किया है। प्रसाद और निराला ने अभीप्सित अर्थ की व्यंजना के लिए साम्याश्रित अप्रस्तुतों के साथ ही वैषम्यमूलक अप्रस्तुतों की भी रचना की। साम्य एवं वैषम्य मूलक अप्रस्तुतों के अतिरिक्त कुछ पाश्चात्य अप्रस्तुतों का विधान भी इनके काव्य में हुआ है। अतएव विवेचन की सुविधा के लिए आलोच्य कवियों के अप्रस्तुत विधान को तीन प्रमुख श्रेणियों में बाँटा जा सकता है जिसके अन्तर्गत उनके द्वारा प्रयुक्त समस्त शब्द एवं अर्णित अलंकारों का सहज समावेश संभव है।

- (१) साम्यमूलक अप्रस्तुत-योजना
- (२) वैषम्यमूलक अप्रस्तुत-योजना
- (३) सर्जनात्मकता के अन्य रूप

(१) साम्यमूलक अप्रस्तुत-योजना

काव्य में प्रयुक्त अप्रस्तुतों का सर्वाधिक अंश साम्याश्रित होता है। साहित्य में प्रारंभ से ही साम्य पर आधारित अप्रस्तुतों का विधान होता रहा है।

अभिव्यञ्जनाविधान के प्रसंग में शुक्ल जी ने ऐसे अप्रस्तुतों के तीन प्रमुख वर्गों की चर्चा की है - (१) सादृश्य (रूप की समानता) (२) साधर्म्य (बर्म जगह गुण क्रिया आदि की समानता) तथा (३) शब्द साम्य (केवल शब्द या नाम के आधार पर समानता)।^१ इनमें से शुक्ल जी ने 'शब्द-साम्य' को अस्फुटतावादिओं का काम कहकर उसके प्रति उपेक्षा-भाव व्यक्त किया है और एक तीसरे महत्वपूर्ण आधार की ओर ध्यान आकृष्ट किया है - 'सादृश्य अत्यन्त अल्प या न रहने पर भी केवल प्रभाव-साम्य का हल्का सा प्रतीति लेकर ही अप्रस्तुत की बेवहान योजना कर दी जाती है।'^२ अतः साम्यमूलक अप्रस्तुतों के तीन प्रमुख आधार हैं - सादृश्य, साधर्म्य तथा प्रभाव साम्य। साम्यमूलक अप्रस्तुत-योजना के अन्तर्गत उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक जैसे प्रमुख अप्रस्तुतों के अतिरिक्त सदैव, भ्रम, स्मरण, दृष्टान्त तथा अप्कातिसंयोजिता आदि अलंकारों की गणना की जा सकती है।^३

उपमा : प्रमाद और निराज्ञा ने परम्पराविहित अलंकार-उपमा का सर्वाधिक प्रयोग किया है। उपमा के विधान में इन कवियों ने मूलतः अप्रस्तुतों का अलात्मक संयोजन किया है। मूर्त को अमूर्त-उपमा और अमूर्त को मूर्त-उपमा प्रदान करने की विशिष्ट प्रणाली ने प्रमाद और निराज्ञा को पूर्ववर्ती कवियों से सर्वथा विलग कर दिया। दोनों कवियों ने अपने काव्य में अल्प सादृश्य या सादृश्य लोप होने पर भी प्रभाव-साम्य के आधार पर अप्रस्तुतों की रचना की है, जो उनकी अपनी मौलिक विशिष्टता मानी जाती है। प्रमाद और निराज्ञा के काव्य में सादृश्यमय अप्रस्तुतों का विधान दृष्टव्य है-

तारक-हीनक हाथ पहन कर चन्द्रमुख
दिखलाती, उतरी जाती थी चाँदनी
(शाही महलों के उच्च मीनार से)
जैसे कोई पूर्ण सुन्दरी प्रेमिका ।^३

१- रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि (भाग -२) पृ० २२०।

२- वही, पृ० २२१।

३- प्रमाद : महाराणा का महत्व, पृ० ३८।

ज्योतिर्मयि - छा-सी हुई मैं तत्काल
घेर निज तरु तन ।^१

प्रसाद उद्धरण में प्रसाद जी ने अप तथा धर्म की समानता के आधार पर अप्रस्तुत की रचना की है। यहाँ पर प्रभाव-साम्य का भी विधान हुआ है। कारण यदि सादृश्य और साम्य प्रभाव-विस्तारक नहीं तो वह उपमान निजीवि है। इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में सादृश्य को आधार बना कर कवि निराला ने कान की कलात्मक रूप प्रदान किया है। किन्तु इन सूक्ष्म दृष्टा कवियों ने अप्रस्तुत की रचना में स्मृत कान की सादृश्य गर्भ प्रणाली को अधिक महत्व न देकर धर्म तथा गुणा-क्ति सूक्ष्म अप्रस्तुतों के विधान पर अधिक बल दिया, यथा -

बँकला स्नान कर आवे बन्धिका पर्व में ऐसी
उस पावन तन की सोमा अलौक मधुर थी ऐसी ।^२
जीवन की जटिल समस्या है बड़ी जटा सी कैसी ।^३
मन्द पवन के काँफों से उहराते काले बाउ
कवियों के मानस की मृदुल कल्पना के-से जाउ ।^४

उप्युक्त उद्धरणों में बन्धिका पर्व तथा उस पावन तन की सोमा और जीवन की समस्या है बड़ी जटा सी में धर्म तथा गुण की समानता है। इसी प्रकार गुण के आधार पर निराला ने मूर्त के लिए अमूर्त (मृदुल कल्पना के-से जाउ) उपमान की रचना की है।

प्रसाद और निराला ने उपमान संयोजन में सूक्ष्म भावामिव्यंजक प्रभावकारी अप्रस्तुतों को अधिक प्रश्रय दिया है। कायावाद ने अपना ध्यान प्रभाव साम्य पर विशेष केन्द्रित किया, जबकि पुराने कवि वाक्या साम्य की ओर अधिक दौड़ते थे। ----- इस तरह कायावाद ने औपम्य-विधान की एक नई परिपाटी

१- निराला : लामिका (प्रेयसी) पृ० १ ।

२- प्रसाद : आँसू, पृ० २० ।

३- वही, पृ० १० ।

४- निराला : पस्मिन् (उसकी स्मृति) पृ० ११५।

स्थापित कर दी ।^१ प्रसाद और निराळा के अप्रस्तुतों की यह महती विशेषता है कि वस्तु स्थिति का जैसा प्रभाव उनके मनोमस्तिष्क पर पड़ा उसके अनुरूप ही उपमानों की रचना कर डाली, यथा -

जीवन की गौधुली में कौतुहल से तुम जाये ।^२

कौन ही तुम विश्व माया कुङ्कु सी साकार
प्राण सत्ता में मनोहर भेद सी सुकुमार ।^३

जीवन प्रात - स्मीरण सा उधु
क्विरण - निरत करी ।^४

दुःख एक कम्पन - सा निद्रित
सरोवर में ।^५

प्रसाद एवं निरालीय उदरणा में कवि ने कौतुहल कुङ्कु तथा मनोहर भेद जैसे अप्रस्तुतों के विधान में हृदय पर पड़नेवाले प्रभाव पर बल दिया है । इन अप्रस्तुतों में साम्य का अभाव धुँधला होते हुए भी प्रभावजन्य है । इसी प्रकार तृतीय तथा चतुर्थ उदरणा में स्मीरण सा तथा कम्पन-सा उपमान प्रयुक्त हुआ है इन अप्रस्तुतों के विधान में कवि की सूक्ष्म कल्पना शक्ति तथा सर्जनात्मक प्रतिभा का स्पष्ट लोभ होता है किन्तु ऐसी योजनाएँ साम्य के धुँधले माया पर ही की जाती हैं, पर कड़ी ही मार्मिक और हृदयाकर्षक होती हैं । कहीं-कहीं पर तो साम्य इतना सूक्ष्म होता है कि उसे हृदयंगम करना कठिन हो जाता है^६ यथा -

मतवाली सुन्दरता पग में नूपुर सी लिपट मनाती हूँ ।^७

१- डा० नामवर सिंह : सायावाद, पृ० ८६-८७ ।

२- प्रसाद : जाँघ, पृ० १५ ।

३- प्रसाद : कामायनी (वासना सर्ग) पृ० ६८ ।

४- निराळा : परिमल (प्रार्थना) पृ० ३४ ।

५- निराळा : परिमल (जागृति में पुष्पि थी) पृ० १७३ ।

६- पं० रामदास मिश्र : काव्य में अप्रस्तुत-योजना, पृ० ६५-६६ ।

७- प्रसाद : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० १११ ।

कुंचित ललकों सी धुंधली मन की मरीर बनकर जगती ।^१

यहाँ पर कवि ने लज्जा जैसे अमूर्तभाव को मूर्त करने के लिए मृदुम लप्रस्तुतों की रचना की है । जो उनकी विशिष्ट काव्य-कला की परिचायक है ।

कथन की प्रभावशालिता तथा संप्रेषणीयता के लिए कहीं-कहीं पर इन कवियों ने उपमानों की फाँड़ी सी लगा दी है । दोनों कवियों के काव्य में आलोचना के कलात्मक उदाहरण मिलते हैं -

धन में सुन्दर बिजली-सी बिजली में चपल चमक-सी
नालों में काली पुतली पुतली में श्याम कलक सी ।^२

मौदु सुगंध - सी कोमल दल फूलों की,
शशि-किरणों की-सी वह प्यासी मुसकान ।
स्वच्छंद गगन -सी मुक्त, वायु सी चंचल ;
सौर्भ स्मृति की फिर जार्ज-सी पहचान ।^३

आलोच्य कवियों ने भाव को सौन्दर्यपूर्ण ढंग से व्यक्त करने के लिए उपर्युक्त उद्धरणों में अनेक उपमाओं की सृष्टि कर डाली है । उनके काव्य में लुप्तोपमा के भी उदाहरण मिलते हैं -

अमिलाणा के मानस में सरसिज सी जलें ब लौठी ।^४

जलें गलियों-सी किम मधु की गलियों में कीसी ।^५

यहाँ पर दोनों उद्धरणों में उपमेय, उपमान और वाचक का प्रयोग तो हुआ है किन्तु 'अर्थ' का लोप हो गया है । जिससे यह लुप्तोपमा का सुन्दर उदाहरण बन पड़ा है । प्रसाद और निराला के काव्य में पूर्णोपमा-

१- प्रसाद : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० १११ ।

२- प्रसाद : जार्ज , पृ० १५ ।

३- निराला : परिमल (उनकी स्मृति), पृ० ११५ ।

४- प्रसाद : जार्ज, पृ० ६१ ।

५- निराला : ज्वरा (जागो फिर एक बार) पृ० १६ ।

मकरन्द मेघ-माला सी वह स्मृति मदमाती जाती ।^१

वह दीप -शिला सी शान्त, मात्र में लीन,^२

इस प्रकार प्रसाद और निराशा के काव्य में साम्यांशित अप्रस्तुतों का पुनियोजित विधान मिश्रता है । दोनों कवियों ने काव्य में उपमा को प्रस्तुत करने के लिए सावर्भ्य, सादृश्य की पेदा प्रभाव-साम्य पर अधिक बल दिया है । प्रसाद और निराशा ने साम्यांशित उपमानों के माध्यम से मृग एवं कोमल तथा मध्य एवं उदात्त भावों को सद्दय में जाग्रत करने का जो प्रयास किया है वह उनके काव्य-शिल्प का महती विशेषता है ।

उत्प्रेक्षा : सादृश्य के आधार पर उपमेय में उपमान की संभावना दिखाना उत्प्रेक्षा अंकार है । प्रसाद और निराशा ने अपने काव्य में उत्प्रेक्षा अंकार की कलात्मक पुष्टि की है ।

बार-बार उस मीषाण तब मे कंफती घाती देख कौश
मानो नील व्याम उतरा हो आलिंगन के हेतु अशेष ।^३

नेत्र निमीलन काती मानो प्रकृति प्रबुद्ध लगी होने ।^४

उस अमीम नीले जंवल में देख किसी की मृदु मुसक्यान,
मानो हमी हिमालय की है फूट चली काती कलगान ।^५

प्रथम उद्धरण में आलिंगन के हेतु उतरा हुआ नील व्याम अस्तु होते हुए भी हेतु रूप में चित्रित हुआ है जिससे यहाँ पर हेतुत्प्रेक्षा होगी ।
द्वितीय उद्धरण में नेत्र निमीलन के बाद प्रबुद्ध होना रूपी फल सिद्ध है किन्तु यह फल उपमेय पुरुषी के लिए अफल है । क्योंकि घाती के नेत्र नहीं होते फिर उनका निमीलन करना और प्रबुद्ध होना तो उसका धर्म ही नहीं है । अतएव यहाँ

१- प्रसाद : आँसु, पृ० ३१ ।

२- निराशा : परिमल (विवका) पृ० ११६।

३- प्रसाद : कामायनी (चिन्तासर्ग) पृ० २२ ।

४- ,, ,, (आशासर्ग) पृ० ३१ ।

५- ,, ,, (,,) पृ० ३७ ।

पर जकल में फल की जो कामना की गई है उसके कारण फलोत्प्रेक्षा की सृष्टि हुई है। तृतीय उदाहरण में मुस्क्यान (उपमेय) में कलान (उपमान) की संभावना की जाने से वस्तुत्प्रेक्षा अलंकार का गिना हुआ है। प्रसाद की तुलना में निराला ने इस अलंकार का कम प्रयोग किया है। उनके काव्य में उत्प्रेक्षा का उदाहरण दृष्टव्य है -

उसके सिले कुसुम सम्भार
विटप के गर्वोन्नत वनःस्थल पर सुकुमार
मौतियों की मानो है लड़ी
विजय के वीर हृदय पर पड़ी।^१

रूपक काव्य में प्रस्तुत और अप्रस्तुत के भेद आरोप से रूपक अलंकार की सृष्टि होती है। प्रसाद और निराला ने अपने काव्य में प्रस्तुत और अप्रस्तुत की अनुरूपता तथा प्रभाव की समानता के आधार पर रूपक अलंकार की रचना की है-

लम्बर पनघट में डूबी गयी - ताग-घट ऊँचा नागरी।^२

तिरती है समीर - सागर पर
अस्थिर गुल पर दुख की झाल।^३

यहाँ पर प्रसाद साम्य पर आवृत रूपक अलंकार की सृष्टि हुई है। प्रथम उदाहरण में पनघट, ताग-घट और ऊँचा-नागरी शब्दों का रूपकमय विधान प्रसाद के शिल्प विन्यास की अतिरिक्त विशेषता है। इसी प्रकार द्वितीय उदाहरण में निराला ने समीर-सागर का जो रूपक बाँधा है वह अत्यधिक कलात्मक बन पड़ा है। प्रसाद और निराला के काव्य में रूपक के भेद दृष्टव्य हैं -

बाड़व-ज्वाला सीती थी इस प्रणय-सिन्धु के तल में।^४

बता तो सही किन्तु वह जौन धेरेवाली
बाहु-बल्लियाँ से मुझको है एक कल्पना-लता ?^५

१- निराला : कवित्री (बहु) पृ० २१ ।

२- प्रसाद : लहर , पृ० १६ ।

३- निराला : परिमल (बादलराग) पृ० १६६ ।

४- प्रसाद : बाँसू, पृ० ६ ।

५- निराला : कामिका (प्रलाप) पृ० २६ ।

प्रथम उद्धरण में प्रमानरूपक प्रणय सिन्धु को बाहुव-ज्वाला जैसे रूपक के माध्यम से स्पष्ट किया गया है। और द्वितीय उद्धरण में बाहु पर बल्लियों के आरोपण की कल्पना की लता द्वारा स्पष्ट किया गया है जिससे इन पदों में परम्परित रूपक की सृष्टि हुई है।

जो चिन्ता की पहली रेश, जरी विश्व वन की व्याली ;
ज्वाला-मुखी सुफोट के पीछण, प्रथम कंप ती मतवाली ।^१

नीर-नील नयन, जिम्मागार जिस युवनी के गति मुकुमार ,
उमड़ गया जिसकी लारों पर धुनु भावों का पारावार ।^२

भोजन जीवन का मन - मकुनर,
सुखी उस दृग-द्वि में बंजर,^३

उपर्युक्त प्रथम एवं द्वितीय उद्धरण निर्गुण रूपक और तृतीय उद्धरण उपमान की संपूर्णता के कारण सांगरूपक की कौटि में आता है। प्रसाद और निराला के काव्य में रूपक के सभी रूप उपलब्ध हैं।

सादृश्य पर आवृत्त उपर्युक्त प्रमुख कलकारों के अतिरिक्त प्रसाद और निराला के काव्य में स्मरण, व्यतिरेक, काव्यलिंग, संदेह, उदाहरण, तुल्ययोगिता यदि कलकारों का विधान भी हुआ है, यथा -

स्मरण : वे फूल और वह हंसो ली वह मोरम, वह निश्वास बना
वह कलरव, वह संगीत तो वह कौलाहल एकांत बना ।^४

याद थी जहाँ, एक दिन जब शान्त
तायु थी, जाकाश ही रहा था क्लान्त,
ठठ रहे थे मण्डित-मुख रावि, दुस-किरण
पल-पल पर थी, रहा ज्वमन् वन,
देखती वह हवि लड़ी मैं, साथ वे
कह रहे थे -----।^५

-
- १- प्रसाद : कामायनी (चिन्तासर्ग) पृ० १३ ।
२- निराला : नामिका (नाचें उस पार श्यामा) पृ० १०७ ।
३- , , : तुलसीदास, पृ० २२ ।
४- प्रसाद : कामायनी (कामसर्ग) पृ० ७२ ।
५- निराला : अपरा (शैव) पृ० २६ ।

तद्वशं वस्तु कथार्त् वातावरण को देखकर यहाँ पर जिस पूर्वानुभूत स्थितियों की स्मृति सजग हो उठी है वह स्मरण अलंकार की दृष्टि में तहायक है । निराला की अपेक्षा प्रसाद के काव्य में हम अलंकार का अधिक प्रयोग हुआ है ।

व्यतिरेक : लावण्य-शैल राई सा जिस परवारी बलिहारी
उस कमनीयता कला की मुनमा थी प्यारी-प्यारी ।^१
देखते राम का गिल-मरोज -मुस-रयाम-दौश ।^२

यहाँ पर कवि ने प्रथम उद्धरण में उपमेय को उपमान से अधिक बताया है प्रियतम की मुनमा एवं कमनीयता के समझा लावण्य -शैल भी राई के समान है- जिससे व्यतिरेक अलंकार की दृष्टि हुई है । इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में उपमेय: मुल को मरोज है । ये श्रेष्ठ बताकर निराला जी ने व्यतिरेक अलंकार की रचना की है ।

काव्य-लिंग : मैं स्वयं सतत नाराध्य जात्म भंगल उपासना में किमोर
उल्लासशील मैं शक्ति केन्द्र, किमकी सौजु फिर शरण और^३
जलद नही-जीवनद, जिलाया
जबकि जगज्जीवनमृत को ;
तपन- ताप- संतप्त तृष्णातुर
तरुण- तमाल - तलाश्चित को ।^४

प्रथम उद्धरण में किमकी सौजु फिर शरण और की दृष्टि में स्वयं सतत नाराध्य हेतु द्वारा हुई है, जिससे काव्य-लिंग अलंकार है । इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में तपन-ताप-संतप्त तृष्णातुर की दृष्टि के हेतु अप जीवनद, जिलाया जब जगज्जीवनमृत पवित्र की रचना हुई है जो काव्य-लिंग का

१- प्रसाद : जाँसू, पृ० १६ ।

२- निराला : कामिका (शक्ति-पूजा) पृ० १५० ।

३- प्रसाद : कामायनी (इन्द्रासर्ग) पृ० १६६ ।

४- निराला : परिमल (जलद के प्रति) पृ० ७८ ।

सुन्दर उदाहरण है । इसके साथ ही इस उद्धरण में जीवन का साभिप्राय प्रयोग होने से परिपराकृत लंकार भी है । 'जो नीर' 'त' की आवृत्ति होने से वृत्त्यानुप्रास की अनुपम कृता भी दृष्टव्य है ।

संदेह : थी किस तंग' 'तु' 'त' का द्विगुण शिञ्जी दुहरी
रुबेरी काहुता' 'त' 'तु' 'त' का द्विगुण शिञ्जी दुहरी ।^१

मदमो ये नलिन-नयन मलीन है,
उल्पजल में या विलल लुमीन है ।
या प्रतीक्षा में किसी की शर्वरी,
बीत जाने पर हुआ ये दीन है ।^२

प्राम उद्धरण में प्रमाद ने काहुलता में तंग की दुहरी शिञ्जी के साथ 'कवि-गर की नव लहरी' के सादृश्य पर संदेह व्यक्त का सदैवालंकार की सृष्टि की है । इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में निराला ने 'मलीन नलिन-नयन' में विलल लुमीन तथा प्रतीक्षागत दीन शर्वरी के सादृश्य की ठेकर जिस अनिश्चय को व्यक्त किया है वह संदेह लंकार का सफल उदाहरण है ।

उदाहरण : तमिशाय प्रतिध्वनि हुई लीन
नम सागर के तमिश्र में जैसे क्विप जाता महामीन ।^३

तप जाता गया प्रिय के कर में, कह किसका वह तर मुकुमार
विटप-विहग ज्यों फिरा नीड़ में तप तमिस्त्र दैत तंतार ।^४

उपयुक्त उदाहरणों में वाचक पद द्वारा दो पात्रों में समता दिखाई गई है । प्राम में प्रतिध्वनि हुई लीन जैसे क्विप जाता महामीन तथा द्वितीय में प्रिय के कर में उन मुकुमार करो का तप की तप जाना जैसे तमिस्त्र तंतार की

१- प्रमाद : अशु, पृ० २० ।

२- निराला : परिमल (नयन) पृ० ७५ ।

३- प्रमाद : कामायनी (शृङ्गार) पृ० १७५ ।

४- निराला : जपरा (यमुना के प्रति) पृ० ६८ ।

देकर विहग का भीड़ में लाना - वाक्य की वाचक पद के आधार पर मिलाया गया है जिससे मादृश्य काश्रित उदाहरण अलंकार की सृष्टि हुई है ।

तुल्य- योगिता : उषा ज्योत्सना मा, यौवन स्मित,
मधुम मदुःख निश्चित विहार ।^१

नित्य नित्य हो रहे हैं, यों
निविध-विश्व-दर्शन-प्रणयन ये ।^२

उपर्युक्त उदाहरणों में क्रिया के भाग दो उपमयों के एक समान धर्म को बताया गया है जिससे तुल्ययोगिता अलंकार की सृष्टि हुई है ।

अप्रस्तुत प्रशंसा : उठ उठ री लु लु लौल लहर !
कलणा की नव लंगार्ह-मी,
मलयानिल को पारार्ह-मी,
अम मूखे तट पर झटक लहर ।^३

हां उस कानन के लिले हुए तुम लू लू लौलल
चूम रहे थे भूम-भूम ऊषा के स्वर्ण कपोल
अठलियां तुम्हारी प्यारी-प्यारी
व्यक्त इतारे में हो सारे बोल मधुर अमोल^४

प्रसाद पद में प्रसाद ने उपमान (लहर) के कथन द्वारा उपमय (अन्तर्निहित भावना) को और द्वितीय पद में निराला ने अप्रस्तुत के माध्यम से जिस प्रकार प्रस्तुत को व्यक्त किया है वह अप्रस्तुत प्रशंसा का सफल उदाहरण है।

प्रसाद और निराला ने अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि के कारण साम्यजनित उपर्युक्त शास्त्रीय अप्रस्तुतों का आत्मक विधान किया है । दोनों कवियों

१- प्रसाद : कामायनी (चिन्ता सर्ग १ पृ० १७ ।

२- निराला : अपरा (फुल्लनयन) पृ० ७५ ।

३- प्रसाद : लहर, पृ० १ ।

४- निराला : परिमल (पहचाना) पृ० १२२ ।

ने साम्य पर आधृत अप्रस्तुतों के माध्यम से जीवन और जगत के नैक सध्यों को व्यक्त किया है। दोनों कवियों ने अप्रस्तुतों के विधान में सादृश्य और साधर्म्य को श्रेष्ठ प्रभाव साम्य पर अधिक बल दिया, जिसे उनके साम्यमूलक अप्रस्तुत मानव मन की सूक्ष्म भावनाओं को जाग्रत करने में पूर्णतः सफल है। साम्य का आरोप निरसित एक बड़ा विशाल सिद्धान्त के काव्य में चला है कि जगत के अन्त को या व्यापारों के बीच फैले उन मोटे, महीन सम्बन्ध सुत्रों की कड़क सी दिशाकर नीरसता के सुनेप का भाव दूर करता है; अतिल गंगा के स्वत्व की तानदमयी भावना जगाकर हमारे हृदय का ध्वनित करता है।^१ कुछ जी का यह कथन प्रसाद और निराला के विषय में व्यक्तिगत रूप से भी सटीक बैठता है।

(२) वैषम्यमूलक अप्रस्तुत-योजना

रूप, रंग के प्रतीयमान विरोधों के माध्यम से वैषम्य पर आधृत भावाभिव्यंजना को प्रभावित रूप देना ही वैषम्यमूलक अप्रस्तुत योजना है। प्रसाद और निराला की सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि ने साम्य के अतिरिक्त वैषम्य पर आधृत अलंकारों की भी सृष्टि की। दोनों कवियों ने वैषम्यमूलक अलंकारों में सब से अधिक विरोधाभास की रचना की है।

विरोधाभास - नूतनता के आग्रही कवि प्रसाद और निराला ने विरोधाभास अलंकार की रचना पाश्चात्य अलंकरण पद्धति से प्रभावित होकर की है। अंग्रेजी के ऑक्सीमोरन (Oxymoron) तथा पैराडॉक्स (Paradox) के समीपस्थ इस अलंकार का प्रयोग दोनों कवियों ने बहुतायत से किया है।

पुण्य सृष्टि में सुन्दर पाप।^१

जरी आधि मधुमय अभिशाप।^२

तू मधुर व्यथा - सा सुन्य बीर।^३

शीतल ज्वाला जलती है।^४

१- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ६४६।
२- प्रसाद : कामायनी (चिंतन) पृ० १३।

३- वही, पृ० १३।

४- प्रसाद : लहर, पृ० ३७।

४- ,, : रास, पृ० ६।

यहाँ पर प्रसाद ने सुन्दर पाप, मधुमय अभिशाप, मधुर व्यथा तथा शीतल ज्वाला जैसे शब्दों के कलात्मक विधान से विरोधाभास को प्रस्तुत किया है। निराला ने भी ऐसे अप्रस्तुत की रचना की है, यथा -

मुक्त ज्यों बंधा मैं, हुला वस्त ।^१

किस विनोद की तृणित गोद में ।^२

‘पी कहा’ पपीहा-प्रिया मधुर विष गढ़ बहर ।^३

उपर्युक्त पंक्तियों में ‘मुक्त ज्यों बंधा’, ‘तृणित गोद’, ‘मधुर विष’ में स्पष्ट विरोध परिलक्षित हो रहा है। कवि ने कथन में रोचकता एवं व्यंग्य-गाम्भीर्य के हेतु विरोधाभास की सृष्टि की है। आलोच्य कवियों के काव्य में इस प्रकार के अनेकों उदाहरण मिलते हैं।

विषम अलंकार -

जह यह पशु जो इतना सरल सुन्दर स्नेह ।^४

कहाँ लोभ का प्रिय-परिचय, कहाँ दिवस की अपनी लाज ।^५

यहाँ पर प्रथम उदाहरण में पशु जो सरल सुन्दर स्नेह में समानता नहीं है। इसी प्रकार द्वितीय उदाहरण में भी दो असमान घटनाओं का वर्णन हुआ है जिससे इनमें विषम अलंकार है।

असंगति अलंकार -

मेरे जीवन की उलझन बिसरी थी उनकी अलकों ।^६

यहाँ पर कवि ने मेरे जीवन की उलझन के सर्वथा विपरीत उनकी अलकों का बिसरना बताकर असंगति अलंकार की सृष्टि की है।

इस प्रकार आलोच्य कवियों ने वैषम्यमूलक अप्रस्तुतों द्वारा

-
- १- निराला : जनामिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५८ ।
 २- ,, : परिमल (यमुना के प्रति) पृ० ४४ ।
 ३- ,, : अपरा (बनबेला) पृ० ६५ ।
 ४- प्रसाद : कामायनी (वासनासर्ग) पृ० ६२ ।
 ५- निराला : परिमल (यमुना के प्रति) पृ० ४६ ।
 ६- प्रसाद : आँसू, पृ० २१ ।

विषय-वस्तु तथा अभिव्यंजना शैली को संवेदनीय तथा प्रभावशाली बनाने का गुरुतर कार्य संपन्न किया है। इस कौटि के अंशकार विद्वान के मूल में उनकी अभिव्यंजकता तथा परिष्कारणीयता की भावना ही निहित है, कमत्कारोत्पादन की नहीं।

(3) सर्जनात्मकता के अन्य रूप -

प्रसाद और निगला जैसे मैथिली काव्य शिल्पियों ने माञ्जानिका-व्यक्ति को कलात्मक रूप प्रदान करने के लिए साम्य तथा वैषम्यमूलक तत्त्वों के अतिरिक्त कुछ अन्य पारम्परिक, नूतन तथा पार्श्ववर्त्य साहित्य में प्रभावी अंशकारों की भी सृष्टि की है।

उल्लेख -

कौन हो तुम विश्वमाया कुछ भी साकार,
प्राणप्राण में मनोहर भेद भी सुकुमार,
हृदय जिसकी कांत काया में लिये निश्वास
यके अधिक समान करता व्यक्त ग्लानि विनाश।^१

मेरे इस जीवन को तू गल भावना कितना,
मेरे तन की है तू कुसुमित प्रिये कल्पना ललितना ;
मधुमय मेरे जीवन की प्रिय है तू कमल-कामिनी,
मेरे कुंज-कुटीर-द्वार की कोमल चरणगमिनी ;^२

उपर्युक्त उद्धरणों में एक ही विषय का एक ही व्यक्ति द्वारा अनेक प्रकार से वर्णन होने के कारण उल्लेख अंशकार होगा। कवि की सृष्टि के हेतु शालोच्य शक्तियों ने काव्य में इन अंशकारों की भी सृष्टि की है।

विभाजना -

बाँच नदी में नाव किनारे लग गई
उस मोहन मुस का दर्शन होने लगा।^३

वह कली सदा को चली गई दुनिया से
पर सौरभ से है पूरित बाँज दिगन्त।^४

१- प्रसाद : कामायनी (वासना सर्ग) पृ० ६८ ।

२- निगला : कानिका (प्रिया से) पृ० ४२ ।

३- प्रसाद : कानिका (दर्शन) पृ० ५५ ।

४- निगला : परिमल (उसकी स्मृति) पृ० ११६।

उपर्युक्त उद्धरणों में कथन की विचित्रता के साथ बिना कारण के कार्य सम्पन्न होने से विभावना अलंकार है ।

अपह्नुति - गजता बाण-प्रान्त पर सिंह बह, नहीं सिन्धु^१

यहाँ प्रस्तुत का प्रतिषेध कर कवि ने अप्रस्तुत का स्थापना कर अपह्नुति अलंकार की सृष्टि की है ।

अतिशयोक्ति - बांधा था विधु को किमने इन काली जंजीरों से
मणिवाले फणियों का मुक्त क्यों भगा हुआ हीरों से ।^२

जल गए व्यंग्य से सकल लंग
चमकी चल-दृग ज्वाला-तरंग ।^३

प्रस उद्धरण में उपमानों के द्वारा उपमेय मुक्त और काली लटों का कथन किया गया है जिससे अतिशयोक्ति है । दूसरे उद्धरण में निराला ने संबंध से असंबंध का प्रदर्शन किया है जिससे संबन्धातिशयोक्ति की सृष्टि हुई है ।

परिक्कर - ताल तान गावैगी वींक्त
पागल- सी इस पर निरखधि में ।^४

यहाँ पर निरखधि शब्द प्रकृत अर्थ (साधना पथ की कोई अवधि नहीं होती) के प्रतिपादन के लिए सामिप्राय प्रयोग हुआ है । अतः सामिप्राय विशेषण प्रयोग होने से परिक्कर अलंकार है ।

परिकरांकुर - गजगामिनि, वह पथ तेरा संकीर्ण,
कटकाकीर्ण, कैसे होगी उससे पार ?^५

क्रिया (पार करना) को प्रकाशित करने के लिए सामिप्राय विशेष्य (गजगामिनि) का प्रयोग होने से परिकरांकुर अलंकार की सृष्टि हुई है ।

१- निराला : अनामिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १६१।

२- प्रसाद : जामू , पृ० १७ ।

३- निराला : तुलसीदास, पृ० ४१।

४- प्रसाद : लहर , पृ० २५।

५- निराला : अनामिका (प्रबल प्रेम) पृ० ३४ ।

व्याजस्तुति - मानती हूँ शक्ति-शाली तुम मुलतान हैं
जो मैं हूँ बन्दिनी ।^१

ऐसे शिव है गिरजा-विवाह
करने की मुक्त-की नहीं चाह ।^२

उपर्युक्त उद्धरणों में स्तुति में निंदा छुई है जिससे व्याज स्तुति
अलंकार होगा ।

विशेषाङ्गीति - जब कुटता नहीं कुड़ाये रंग गया हृदय है ऐसा
जामु से भुला निखरता यह रंग अनोखा कैसा^३

यहाँ पर कारण (कुटना) के उपरिष्ठ होते हुए भी कार्य (रंग
कुटना) की उत्पत्ति न होने के कारण विशेषाङ्गीति अलंकार है ।

वस्तुङ्गीति - लावण्य शैल राई-सा जिस पर बारी बलिहारी
उम कमनीयता कला की मुञ्जमा थी प्यारी प्यारी^४

वन्य-लावण्य-लुब्ध संसार,
देखता ह्वि रुक बारंबार^५

वास्तविक तथ्य को रोचक ढंग से बड़ा बढ़ाकर प्रस्तुत करने के
कारण यहाँ वस्तुङ्गीति अलंकार है ।

सम्बोधन - निज अलकों के लब्धकार में तुम कैसे कृप जावोगे
इतना सज्ज सुतुल्ल । ठहरो, यह न कभी बन पावोगे ।^६

मैंने अन्तर में जाते हो देव निरन्तर,
कर जाते हो व्याध-मार लघु
बार-बार कर-कंज बढ़ाकर ।^७

१- प्रसाद : लहर, पृ० ७७ ।

२- निराला : ज्ञानिका (सरोज स्मृति) पृ० १३० ।

३- प्रसाद : जामु, पृ० ३३ ।

४- वही, पृ० १६ ।

५- निराला : परिमल, पृ० ६४ ।

६- प्रसाद : लहर, पृ० ३ ।

७- निराला : परिमल (मर देते हो) पृ० १११ ।

यहाँ पर उपस्थित व्यक्ति को सम्बोधित का इस प्रकार कथन को व्यक्त किया गया है जैसे वह उपस्थित हो । अतएव सम्बोधन अङ्कार है ।

आलोच्य शक्तियों के काव्य में प्रयास करने पर अधिकाधिक लघु-व्यंजन श्लोकों को प्राप्त किया जा सकता है यद्यपि इन श्लोकों का भाव उनके काव्य में स्फुट होता है प्रयासजन्य नहीं । .

प्रसाद और निराला ने सुगमिष्ठ अस्तुतों का कलात्मक विधान किया है उनके काव्य में इसी विभिन्न रूप उपलब्ध हैं -

(क) मूर्ति के लिए मूर्ति अस्तुत

धन में सुन्दर बिजली-सी बिजली में चपल चमक सी
गाँवों में गली पुतली, पुतली में श्याम फलक सी ।^१
धे चमक रहे दो लुटे नयन, ज्यों शिलालम्ब लगड़े रतन ।^२

प्रसाद जी ने यहाँ पर गाँवों में गली पुतली और पुतली में फलकता हुआ श्यामल बिन्दु को मूर्ति अस्तुत बादल में सुन्दर बिजली, बिजली में चपल चमक के समान बताकर अपनी नवीन-नवजातिनी काव्य प्रतिभा का परिचय दिया है इसी प्रकार अन्तिम उद्धरण में नयनों को शिलालम्ब लगड़े मूर्ति अस्तुत से उपमित किया है । यह विशेषता निराला के काव्य में भी दृष्टव्य है -

वह टूटे तल की कुटी लता -सी दीन ।^३
युग चरणों पर आ पड़े अस्तु वे अश्रु युगल ,
देला अपि ने, चमके नभ में ज्यों तागादल ; ।^४

निराला जी ने दीन विधवा को टूटे तल की कुटी लता बताकर साहित्य की एक नवीन उपमान प्रदान किया है । प्रभाव साम्य पर जायत यह पंक्ति अत्यधिक प्रमत्तविष्णु है । इसी प्रकार उन्होंने राम के अश्रु युगल

१- प्रसाद : काँपू, पृ० १५ ।

२- ,, : कामायनी (दशम सर्ग) पृ० २५५ ।

३- निराला : परिमल (विधवा) पृ० ११६ ।

४- ,, : कामिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५२ ।

को आकाश के तारादल जैसे मूर्त अप्रस्तुतों के समान बताकर अपने मौलिकता का परिचय दिया है ।

(ख) मूर्त के लिए अमूर्त अप्रस्तुत -

उठ उठ री लघु- लघु ठोंठ लहर

करुणा की नव अंगराई-सी, मलयानिल की परकाई-सी ।^१

हृदय की मुक्ति वाह्य उदार क लम्बी काया, उन्मुक्त,
मधु पवन क्रीडित ज्यों शिशु साल मुशोषित हो गोरम मयुक्त^२

मन्द पवन के फोंकों से लहराने वाले बाल

कवियों के मानस की मुदुल कल्पना के-से जाल^३

उपयुक्त उद्धरणों में प्रसाद जी ने लहर के लिए अमूर्त अप्रस्तुत करुणा की नव अंगराई तथा मलयानिल की परकाई और उन्मुक्त काया के पवन क्रीडित ज्यों शिशु साल प्रयुक्त किया है । इसी प्रकार निराला ने भी तदुज्जन्य प्रभाव की सृष्टि के लिए लहराने वाले बालों को कल्पना के से जाल बताकर अमूर्त अप्रस्तुत की सृष्टि की है ।

(ग) अमूर्त के लिए अमूर्त अप्रस्तुत

वरी व्याधि की सूत्र-धारिणी ! वरी आवि, मधुमय अभिज्ञाप ।^४

जो बनीभूत पीड़ा भी मस्तक में स्मृति ही झाई ।^५

मिली ज्योति-श्रवि मे तुम्हारी

ज्योति-श्रवि मेरी,

नीलिमा ज्यों दून्य मे^६

१- प्रसाद : लहर, पृ० १।

२- ,, : कामायनी (श्रद्धासर्ग) पृ० ५४ ।

३- निराला : परिमल (उसकी स्मृति) पृ० ११४ ।

४- प्रसाद : कामायनी (चिन्तासर्ग) पृ० १३ ।

५- ,, : वासु, पृ० १० ।

६- निराला : ज्ञानिका (प्रियती) पृ० ४ ।

उपर्युक्त उद्धरणों में प्रसाद और निराला ने अपनी सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि के माध्यम अमूर्त चिन्ता तथा स्मृति के लिए अमूर्त अप्रस्तुतों की रचना की है। इसी प्रकार निराला ने भी ज्योति-कवि जैसे अमूर्तत्व को चीखता और ध्वन्य जैसे अप्रस्तुतों के माध्यम से व्यक्त किया है।

(घ) अमूर्त के लिए मूर्त अप्रस्तुत -

जीवन की जटिल समस्या है कही क्या भी श्रेष्ठ^१

में रति की प्रतिकृति लज्जा हूँ मैं आश्रयता पिखाती हूँ
मतवाली सुन्दरता पग में नुपुर में छिपट मनाती हूँ।^२

इस प्रकार प्रसाद और निराला ने अपने सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि एवं अद्भुत शिल्प-विन्यास से काव्य में पारम्परिक अप्रस्तुत-विधान का नवीनीकरण किया है। अमूर्त के लिए अमूर्त और अमूर्त के लिए मूर्त अप्रस्तुतों के कलात्मक विधान में निराला की अपेक्षा प्रसाद अधिक सफल हुए हैं। मूर्तमूर्त विधान द्वारा भावाभि-व्यक्ति में निराला को भी अमूर्तपूर्व सफलता मिली है। अप्रस्तुत-विधान की इस शैली में दोनों कवियों की मौलिकता स्पष्ट परिलक्षित होती है।

प्रसाद और निराला की अग्रिम काव्य प्रतिभा के फलस्वरूप उनके काव्य में पार्श्वस्थ साहित्य के अंशों का भी अन्तर्भावित हुआ है यथा - मानवीकरण -

साहित्य में प्रकृति तथा मूर्त वस्तुओं के मानवीकरण की प्रवृत्ति प्राचीन काल से ही प्रचलित रही है किन्तु उसका अंशपूर्ण रूप में प्रयोग आधुनिक हिन्दी साहित्य में पार्श्वस्थ साहित्य के पर्सोनिफिकेशन (Personification) के प्रभावसे हुआ है। आधुनिक काव्यवादा में प्रयुक्त मानवीकरण का उद्देश्य अमि-व्यंजना में चित्रमयता, जीवन्मयता तथा अन्वित्रयग्राह्यता का समावेश करना रहा है। मानवीकरण से काव्य में नाटकीय प्रभाव की वृद्धि होती है इस प्रकार उसकी व्यंजना-शक्ति और प्रभावशीलता बढ़ जाती है।^३ प्रसाद और निराला के काव्य में उपलब्ध

१- प्रसाद : आँसू, पृ० १०।

२- ,, : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० १११।

३- रामकुमार वर्मा : साहित्य-शास्त्र, पृ० ६६।

मानवीकरण लंकार के दो प्रमुख प्रकार हैं - एक प्रकृति का मानवीकरण और दूसरा स्मूर्ति भाव व्यापारों का मानवीकरण ।

(१) प्रकृति का मानवीकरण -

नीली विभावरी जागरी

जम्बर पनपट में डुबी गली तारा-पट ऊणा नागरी^१

मिन्नु सैज पर धरा ववू अब तनिक संकुचित बैठी-सी ;

प्रलय निरा की हलचल स्मृति में मान किए-सी ऐसी सी ।^२

यहाँ पर प्रसाद जी ने 'उणा' को सौन्दर्यमयी मुशीला भागतीय नारी के रूप में चित्रित किया है और दूसरे उद्धरण में 'धरा' को संकोचमयी नव ववू के रूप में प्रस्तुत किया है । इस प्रकार कवि ने प्राकृतिक उपादानों को भी सजीव स्वरूप प्रदान किया है । मानवीकरण लंकार का कलात्मक विधान निराला के काव्य में भी हुआ है -

(प्रिय) यामिनी जागी !

कलस पंकज-दृग वल्लण-मुख-तरुण-अनुरागी ।^३

किस अनन्त का नीला लंचल हिला-हिलाकर

जाती हो तुम सजी मण्डलाकार ?

एक रागिनी में अपना स्वर मिला- मिलाकर

गाती हो ये कैसे गीत उदार ?^४

प्रकृति को मानवीकृत रूप प्रदान करना, प्रसाद और निराला के काव्य की मुख्य विशेषता है । उपर्युक्त उद्धरणों में 'यामिनी' और 'तरंगों' का मानवीकरण हुआ है । इस प्रकार के लंकारों से दोनों कवियों का काव्य मरा पड़ा है ।

१- प्रसाद : लहर, पृ० १६ ।

२- ,, : कामायनी (काला सर्ग) पृ० ३२ ।

३- निराला : गीतिका, पृ० ४ ।

४- ,, : अपरा (तरंगों के प्रति) पृ० ७२ ।

सुर्मा भाव-व्यापारों का मानवीकरण -

वैदना बिना किर तू मेरी नांदरी भुवन में
 पुत तू न दिया बिना बिना तू ही जो कस में ?
 चंचल किशोर गुन्दाता की मैं कृती रखी रखवाऊँ,
 मैं कर हकीमी की माऊन हूँ जो अनसी गनों की लाठी^२

उपर्युक्त उदाहरण में प्रमाद जी ने वैदना और छप्पा
 जैसी स्त्री-सी भावना में ही माया प्रदान किया है। प्रमाद जी ने स्मृति
 वृत्तियों का ही वह नैतिक मानवीकरण कामायनी में मायाव्य में किया है चित्त,
 भाव, ज्ञान, वाचना तथा छप्पा यदि स्मृति भावों को मानवीकृत करने में उन्हें
 नैतिक मकलता मिली है। निराशा ने भी स्मृति वृत्तों को मानवीकृत किया
 है, यथा -

जटिल जीवन-नद में तिर-तिर बूझ जाती हो तुम चुपचाप
 गत दुःख गतिमय गति फिर-फिर उमड़ जाती हो प्रेमाशाप^३
 सृष्टि ने स्तःकरण में तु गी है जितो के भोग भ्रम की साधना
 या कि कैसा गिद्ध तू गये खड़ी त्यागियों के त्याग की शराना^४

कवि ने प्राम उदाहरण में स्मृति तथा चित्त। उदाहरण
 में माया जैसी सुर्मा भाव को मानवीकृत किया है जिससे मानवीकरण लंकार की
 गृष्टि हुई है। मानवीकरण लंकार प्रमाद और निराशा का प्रिय लंकार
 रहा है।

विशेषण - विपर्यय

साधुनिक साहित्य में प्रचलित यह नूतन लंकार
 पार्श्वत्य ट्रांसफर्ड एपिथेट (Transferred epithet) का पर्याय है।
 जैसे हिन्दी में प्रयुक्त विशेषण विपर्यय के आधार पर हम इसे कुन्तल के विशेषण

१- प्रमाद : गुरु, पृ० ४६।

२- ,, : कामायनी (छप्पा सर्ग) पृ० १११।

३- निराशा : परिमल (स्मृति) पृ० १०२।

४- ,, : परिमल (माया) पृ० ६३।

वस्तुता का दूतान रूप भी प्रकट करते हैं। विशेषण विपर्यय में विशेषण का प्रयोग वास्तविक विशेष्य के साथ न होकर उसी वास्तव्य शक्ति अन्य प्रकार के साथ किया जाना है, यथा -

मुनकर क्या तुम भोजन करोगे - पैरों जोड़ी जातम क्या ?^१

तु जगता है किता जगता है योंवन में पुलकित प्रणय सदृश ।^२

उपर उपेक्षापद योंवन का लक्ष्य भीतर मधुमय प्रीति ।^३

उपरोक्त उदाहरणों में 'जोड़ी', 'पुलकित', 'मधुमय', आदि विशेषणों का वास्तविक विशेष्य के बजाय दूसरी वास्तव्य शक्तियों के साथ प्रयोग हुआ है। इस प्रकार की रचना निराशा-काव्य में भी उपलब्ध है, यथा -

कित विनोद की तुषित गीत में राज पोंकती है दृग-नीर ।^४

यथा मे तिम्र दिवस के काह ! किताई के निमेष कप्त ।^५

उत्पुष्प, कित जनिमार-निजा में, गर्भ कौन स्वपनिष्ठ परमार ।^६

यहाँ पर 'तुषित', 'तिम्र', 'जनिमार', 'जनिमार' आदि विशेषणों का विपर्यय हुआ है। प्रसाद और निराशा ने गहन एवं सुन्दरतिसुन्दर भावों को संदिग्ध रूप से छोड़े शब्दों में व्यक्त करने के लिए विशेषण विपर्यय का प्रयोग किया है। दोनों शक्तियों के काव्य में लक्षणात्मक गंभीर रूप व्यक्त यह संसार प्रचुर माना में निरुद्ध है।

ध्वन्यर्थ- व्यञ्जना

काव्य में शब्दों को इस ढंग से प्रयुक्त करना कि उसी प्रकट

१- प्रसाद : उद्धर, पृ० ६ ।

२- ,, : करारा, पृ० २७ ।

३- ,, : कामायनी (विन्ता सर्ग) पृ० १२ ।

४- निराशा : पौष्प (यमुना के प्रति) पृ० ४४ ।

५- ,, : ,, (जायल राग) पृ० १६२ ।

६- ,, : ,, (यमुना के प्रति) पृ० ४६ ।

होनेवाली ध्वनि का स्वरार्थ का प्रतिबिम्ब स्वीकृत करने के बाद ही प्रस्तुत शब्दों की वाक्यांश में प्रकट हो सके, ध्वन्या व्यञ्जना है। हिन्दी में यह लंकार पाश्चात्य साहित्य के गृहीत होते हुए भी भारतीय साहित्य के अनेक व्यापार में प्राचीन काल से प्रयुक्त होकर आता है। शब्दों के कलात्मक प्रयोग से ध्वनि लब्ध करी को व्यक्तित्व बनाने के शक्ति प्रयुक्त की जाती है। प्रमाद और निराशा के लक्ष्य का चयन से अनेक प्रयुक्त प्रयोग किया है-

उठ उठ हो मु मु लीला उतर

उम मुने नर पर निराश उतर ।

आ कुन पुठिन के निराश उतर ।^१

उठना, उतरने की लक्ष्य का चयन

प्रमाद प्रयुक्त प्रयोग किया है ।^२

उपरोक्त प्रथम उदाहरण में ध्वनि प्रमाद ने मुने लट पर उठरी के उठने की ओर आकर्षित है। उगी ध्वनि व्यञ्जित होता है कि ध्वनि अपने शुष्क जीवन में लज्जित एवं मरणा का आकांक्षी है। यहाँ पर लीला उतर, हिटल कहर एवं निराश उतर शब्द अपनी वाद व्यञ्जकता से विविष्ट लक्ष्य को व्यञ्जित करते हैं। द्वितीय उदाहरण में निराशा ने 'रतन' तथा 'दम' शब्दों का विन्यास कर अपने भावोच्छ्वास को व्यक्त किया है। निराशा ने ध्वन्या व्यञ्जना की दृष्टि अपने काव्य की रीति, लक्ष्यित तथा चित्रक बनाने के हेतु प्रमाद की लक्ष्यता अधिक की है।

मेटोनीमी (Metonymy)

इसमें कर्ण्य वस्तु के स्थान पर उसके स्वयं को व्यक्त करनेवाले अन्य वस्तु, विन्द, उदाहरण आदि प्रयुक्त किये जाते हैं। इसके लक्ष्य मैद है-

१- प्रमाद : उतर, पृ० १-२ ।

२- निराशा : नीतिशा, पृ० ४५ ।

सहस्रों के भेद - (I) जो हम किसी चिन्ह, प्रतीक अथवा सहस्रों तत्व का नाम हैं --- । (II) कभी-कभी कहीं के स्थान पर कण का नाम ले लिया जाना है ----- । (III) लाभ्य के लिए लाभार का स्थान ----- । (IV) का-ण के लिए कार्य का स्थान ----- (V) निमित्त या कृति के लिए निर्माता का स्थान ----- (VI) विवृति के वातस्थान की कण विवृति का ही स्थान ----- ।^१ यद्यपि सहस्रों के ये सति प्रेक्षक काव्य की उदात्ता सति के उत्तराठ में वास्तविक रूप में हैं । भारतीय साहित्य के परिप्रेक्ष्य में प्रयुक्त उक्त प्रवाद और निराठा के भाष्य में हम पार्श्वस्थ अंशों की उल्लेख है, यथा -

लक्ष्मी में मलयज बन्ध किये ।^२

प्रसन्न बाल में गुच्छ-गुच्छ ।^३

लननरता अथ दुःख कठिनी ।^४

उठती जब नम्र ललवार है लयलता की ।^५

यहां पर प्रथम एवं द्वितीय उद्धरण में प्रयुक्त मलयज शब्द गुणवि का और प्रथम कण्ठ शब्द नवयोवन का प्रतीक एवं चिन्ह है । तृतीय एवं चतुर्थ उद्धरण में कठिनी शब्द कठिनीवासियों तथा उठती ललवार शब्द ललवार बजाने वाले के अर्थ को स्पष्ट करता है । अतएव लाभ्य के लिए लाभार का स्थान होने से यह पैटोनीयो का सुष्ठु उदाहरण है ।

प्रवाद और निराठा ने इस प्रकार नूतन अप्रस्तुत काव्य का हिन्दी के कल्प-विधान को समृद्ध बनाया है । जहाँ एक ओर दोनों कवियों ने पारम्परिक कठिनीयों की सृष्टि की है वहीं दूसरी ओर पार्श्वस्थ अंशों को गृहीत कर हिन्दी के उत्तम विधान को नई गति प्रदान की है ।

१- डा० राममूर्ति त्रिपाठी - साहित्य अकादमी के प्रमुख पदा, पृ० १८३ ।

२- प्रवाद : लहर, पृ० १६ ।

३- निराठा : अनामिका (प्रेयसी) पृ० १ ।

४- प्रवाद : लहर, पृ० ५३ ।

५- निराठा : परिमल (शिवाजी का पत्र) पृ० २०७ ।

बालोच्च कवियों ने भावामिव्यक्ति को कलात्मक रूप प्रदान करने के लिए प्राचीन भारतीय तथा पारश्वात्य कलकारों की सृष्टि की है। इन कलकारों के विधान के मूल में सूक्ष्माभिसूक्ष्म भावनाओं की अभिव्यक्ति, अमूर्त को मूर्त करने की भावना, अर्थाम्भीर्य की सृष्टि, तथ्य में रोचकता के सन्निवेश की आकांक्षा तथा भावों को संविष बनाने की तीव्र अभिलाषा निहित है। प्रसाद और निराला ने काव्य में भावामिव्यक्ति की कुशल अभिव्यञ्जना के लिए जिन कलकारों की रचना की है, उनमें सहृदय पर प्रभाव डालने की तत्पूर्व क्षमता निहित है। निराला की अपेक्षा प्रसाद ने पारंपरिक कलकारों की अधिक सृष्टि की। इसका यह आशय कदापि नहीं कि निराला का काव्य ऐसे प्रयोगों से रिक्त है। उष्मा कलकार के विधान में दोनों कवियों की उद्भुत शिल्प कला का परिचय मिलता है। अप्रस्तुत योजना में दोनों कवियों की सफलता असंदिग्ध है।

(२) बिम्ब-विधान

(क) स्वल्प एवं परिभाषा : साहित्य में प्रचलित 'बिम्ब' शब्द अंग्रेजी इमेज के हिन्दी रूपान्तर के रूप में प्रयुक्त होने के कारण अत्याधुनिक प्रयोग माना जाता है। यद्यपि इसकी मान्यता प्राचीन साहित्य में भी रही है। काव्य-शिल्प के संदर्भ में 'बिम्ब' शब्द का प्रचलन आधुनिक युग की उपज है जो प्रसाद और निराला के काव्यगत वैशिष्ट्य का बीतक है। बिम्ब (इमेज) का कौणगत अर्थ है - मूर्तस्म, चित्रांकन, प्रतिच्छाया आदि। अतएव किसी पदार्थ या वस्तु का मानसिक चित्र या मानसी प्रतिकृति ही बिम्ब है।^१ मनोविज्ञान में 'इमेज' से अभिप्राय किसी ऐसे प्रत्यक्ष अनुभव की स्मृति से है, जिसका परवर्ती अनुभव के द्वारा स्फूर्ति हो जाता है और जिसमें अंतर्मनोवैज्ञानिक तथा बहिर्मनोवैज्ञानिक उद्दीपन द्वारा उद्बुद्ध बौद्धिक एवं रागात्मक तत्त्व अंतर्मुक्त रहते हैं। वह संग्राहक मन पर अंकित उद्दीपक पदार्थ की प्रतिच्छाया का पर्याय है।^२ इस प्रकार इमेज के सौन्दर्यशास्त्रीय एवं कलात्मक अर्थ जहाँ उसके गुण, विधान, प्रयोजन आदि को महत्व देते हुए सौन्दर्यमय कलात्मक विच्छाति को व्याख्यायित करते हैं वहीं मनो-वैज्ञानिक अर्थ बिम्ब के मूल प्रेरक अथवा उद्दीपक तत्वों को उद्घाटित कर बिम्ब

१- डाटोर जॉक्सफर्ड इंग्लिश डिक्शनरी, मान प्रथम, पृ० ६५८ (के अनुसार)।

२- वेब्सटर थर्ड न्यू इंटरनेशनल डिक्शनरी।

विज्ञान की अवधारणाओं को निरूपित करते हैं। पार्श्वात्य साहित्य से गृहीत काव्यात्मक बिम्ब के स्वरूप को समझने के लिए पार्श्वात्य विचारकों की अवधारणाएं ही अधिक उपयुक्त सिद्ध होंगी।

काव्य-बिम्ब एक प्रकार का शब्द-चित्र है।^१

बिम्ब अदृश्य भावों एवं विचारों की पुनर्रचना है।^२

बिम्ब वस्तुओं की सादृश्यता पर आश्रित आंतरिक सादृश्य की अभिव्यक्ति है।^३

बिम्ब ऐन्द्रिय माध्यम द्वारा आध्यात्मिक तथा तर्कमूलक बौद्धिक सत्य तक पहुंचने का मार्ग है।^४

बिम्ब परस्पर दो विरोधी अनुभूतियों तथा विद्वानों का आन्तरिक तनाव है।^५

बिम्ब विषयक उपर्युक्त सभी परिभाषाएं अपने में अमूर्ण हैं। किसी भी परिभाषा को बिम्ब विषयक अंतिम धारणा कह सकना नितान्त असंभव है। बिम्ब एक शब्द चित्र है जो अमूर्ण भावों की मूर्धरचना है, इतना मात्र मान लेने से बिम्ब का स्वरूप स्पष्ट नहीं होता। क्योंकि बिम्ब शब्द-चित्र और मानसिक भावों का प्रत्यक्ष रूप होने के साथ ही सैवजन्य भावस्मिति से इतर कुछ और भी है। इसी प्रकार सादृश्य पर आश्रित आंतरिक सादृश्य की बात भी बिम्ब के एक अंश अभिव्यक्ति को सिद्ध करती है। बिम्ब ऐन्द्रिय माध्यम द्वारा आध्यात्मिक तथ्य से अवगत कराता है। यह बात तो उचित प्रतीत होती है किन्तु इससे माध्यम से ताकिक सत्य तक पहुंचने की बात सर्वथा काव्यात्मक गुणों के प्रतिकूल ठहरती है। अंतिम परिभाषा में आधुनिक युग के परवर्ती काव्यों को ध्यान में रखा गया है क्योंकि परवर्ती कवियों

१- सी० डे० विलियम : द पौलिटिक इमेज, पृ० १६।

२- जार्ज व्हाइली : पौलिटिक प्रासेज, पृ० १४५।

३- टी० ई० हुल्मे : स्मैकलेस, पृ० २८१।

४- सुबेन लैंगर : प्राब्लम्स आफ आर्ट, पृ० १३२।

५- स्टीन टैट : सेलेक्टेड रसेज, पृ० ८३।

ने विरोधजन्य वस्तुओं के आश्रय से बिम्ब-विधान की काव्योचित वैष्टा की है। इन परिभाषाओं के पश्चात् रिचर्ड्स के शब्दों में हम यह कह सकते हैं कि बिम्ब वास्तव में एक मूर्त चित्र, संवेगों की स्रुति, एक विचार, एक मानसिक संघटना, एक अलंकार या दो विभिन्न भावानुभूतियों के तनाव से संयुक्त भाव स्थिति आदि कुछ भी हो सकता है।^१ इस प्रकार बिम्ब काव्य-शिल्प का वह महत्वपूर्ण उपकरण है जिसके अभाव में प्रभावकारी-मूल्यात्मक संयुक्त-काव्य की रचना असंभव है। बिम्ब भाषा के सौदाग्रीकरण तथा केन्द्रीकरण का धोतक है। बिम्ब अपनी सांकेतिकता एवं ध्वनि संयोजना से काव्यभाषा को संगठित कर अभिधा और लक्षणा के माध्यम से कथ्य को संवेग बनाने में सहायक होता है।

बिम्ब-विधान का मूल प्रेरक तत्त्व या कारण बौद्धिक एवं भावात्मक मनोग्रंथि है।^२ बिम्ब की रचना में भाव सर्वप्रमुख है उसके संस्पर्श के बिना काव्य-बिम्ब की पूर्णता सम्भव है। भावात्मक मनोग्रंथि के मूल में ऐन्द्रियता विद्यमान होती है। ऐन्द्रियों तथा भावनाओं के द्वारा जो प्रत्यक्षीकरण कवि के मानस में होता है उसी से वह बिम्ब विधान की प्रेरणा ग्रहण करता है और काव्य में उसे अभिव्यक्त करने के लिए कल्पना और स्मृति का प्रयोग भी करता है।^३ इस प्रकार बिम्ब-विधान में सर्वनात्मक कल्पना तथा ऐन्द्रियानुभव का बराबर योग रहता है बल्कि ऐन्द्रियानुभव को हम प्रसुक्ता भी प्रदान कर सकते हैं। क्योंकि बिम्ब-विधान अधिकतर मूर्त तत्त्व पर आश्रित होता है जो पदार्थ, ऐन्द्रिय का ही विषय है। काव्य-सृजन में ये बिम्ब किसी वस्तु अथवा भाव के बौद्धिक बनकर प्रयुक्त होते हैं किन्तु आगे चलकर किसी स्वरूप में आवद्ध हो जाने से वे प्रतीक बन जाते हैं। कवि के लिए बिम्ब निर्माण तो सहज होता है किन्तु सङ्कट के लिए अस्थिर, अटल तथा व्यापक पृष्ठभूमि पर निर्मित स्मृत भावों के बौद्धिक इन बिम्बों का ग्रहण दुस्तर हो जाता है। इसी से आचार्य शुक्ल ने इस तथ्य पर बल दिया है कि वस्तुओं के रूप और आस-पास की परिस्थिति का व्योरा जितना स्पष्ट और स्फुट होगा, उतना ही पूर्ण बिम्ब ग्रहण

१- आई० ए० रिचर्ड्स : कालरिज ऑन इमेजिनेशन, पृ० ३४।

२- लिटरेरी सैस ऑफ स्काट पॉइंड : सं० टी० एल० इलियट, भाग १, पृ० ४।

३- आर्थर लावेल : इमेजिनेशन एण्ड इट्स वण्डर, पृ० १६।

होगा और उतना ही अच्छा दृश्य चित्रण कहा जायेगा ।^१

कवि अपने अभीष्ट लक्ष्य की पूर्ति के हेतु काव्य में बिम्ब-विधान को महत्व देता है । कारण, उसके माध्यम से प्रतिभा संपन्न कवि भावसंकुल सूक्ष्म वैचारिक तथ्यों को पूर्ण प्रदान करने में सफल होता है । बिम्ब काल की तात्कालिकता में बौद्धिक और भावात्मक संतुष्टि को उपस्थित करने में प्रयास करता है । अतएव काव्य में बिम्ब द्वारा ही भावानुभूति, मनःस्थिति, विचार आदि को अनुभवगम्य बनाया जाता है और इससे काव्य में बिम्ब की अवस्थिति अवाध्य रूप से अनिवार्य हो जाती है ।^२ बिम्ब शब्द मानस प्रतिभा का पर्याय है । ----- यह नूतन प्रतिभा निर्माण या बिम्ब-विधान समस्त काव्य, कला संगीत और नव-निर्माण का मूलधार है ।^३ अतः बिम्ब मानस-चित्र को व्यापक करनेवाला महत्वपूर्ण उपकरण है । आधुनिक विद्वानों ने बिम्ब-विधान को चित्र विधान का पर्यायवाची मानते हुए बताया कि कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है ---- जिनका भाव-संगीत विषुद्धांतरा की तरह रोम-रोम में प्रवाहित हो सके, जिनका सौंदर्य, सुंदर ही साधों द्वारा अन्दर पैठकर हृदयाकाश में समा जाय ; जिसका रस मदिरा की फैल राशि की तरह अपने प्याले से बाहर बहक उसके चारों ओर मोतियों की फाँल की तरह फूलने लगे, इसे मैं न समझकर मधु की तरह टपकने लगे ?^३ अतएव कवि की संवेदनशीलता की ही नहीं अपितु संवेदनशीलता से सम्बद्ध वस्तुओं अथवा व्यापारों को चित्रवत् रूप में प्रस्तुत करनेवाले बिम्ब का काव्य में महत्व स्वतः सिद्ध है ।

(स) बिम्ब के भेद

साहित्य में विवेचन की सुविधा के लिए बिम्ब के तीन भेद किये गए । ये समस्त भेद किसी न किसी आधार पर की किये गए हैं जैसे -(१) उद्भव के आधार पर (क) ऐन्द्रिय जन्य बिम्ब- दृश्य, श्रव्य, स्पर्श, घ्रातव्य, वास्वाय आदि । इसके अतिरिक्त जेम्स क्यूजर ने नापेन्द्रिय और गतिबैधेन्द्रिय की ओर चर्चा की है ।

(ख) स्मृति जन्य बिम्ब (ग) कल्पनाजन्य अथवा स्वरचित बिम्ब । (२) अनुभूति के

१- आचार्य रामचन्द्र शुक्ल : चिन्तामणि - भाग २, पृ० २ ।

२- हिन्दी साहित्य की (भाग २) पृ० ५५८ ।

३- सुमित्रानन्दन पन्त : पल्लव (प्रवेश)

आधार पर - सरल, मिश्र, जटिल, पूर्ण, लघु, विकीर्ण, तात्कालिक, स्मृत आदि।

(3) रचना विधि के आधार पर - सांकेतिक, प्रतीकात्मक, स्फुटात्मक, अभिज्ञानात्मक,

बिम्बात्मक तथा प्राथमिक, माध्यमिक और व्युत्पन्न आदि। (4) स्वल्प के आधार

पर संक्षिप्त, निबद्ध, संक्षिप्त आदि। (5) काव्य-दृष्टि के आधार पर - वस्तुपरक

तथा स्वच्छंद आदि। पाश्चात्य तथा भारतीय आलोचनाशास्त्र में परिगणित बिम्ब

के ये सभी भेद अपने में पूर्ण होते हुए भी एक दूसरे को सीमा रेखा में प्रविष्ट कर जाते

हैं अतः इन्हें बिम्ब वर्गीकृत नहीं माना जा सकता।

(ग) प्रसाद और निराला के बिम्ब-विधान

आलोच्य कवियों ने अपनी अद्भुत शिल्प-विधायनी शक्ति तथा कल्पनाशीलता से स्म, रस, गन्ध तथा वर्ण आदि का काव्य लेकर विषय-वस्तु को सँवैष बनाने का जो प्रयास किया वह उनके समग्र युग का वैशिष्ट्य बन गया। प्रसाद और निराला के बिम्ब-विधान को विवेचित करने के लिए कुछ प्रसृत भेदों में बाट लेना अधिक समीचीन होगा, यथा -

(1) ऐन्द्रियजन्य स्थूल बिम्ब

(2) मानस जन्य सूक्ष्म बिम्ब

(3) अभिव्यञ्जना के अप्रसादन रूप में प्रयुक्त जन्य बिम्ब

(1) ऐन्द्रियजन्य स्थूल बिम्ब

(क) दृश्य या चाक्षुष बिम्ब : इनका सम्बन्ध चक्षुरेन्द्रिय से होता है। ये बिम्ब आकारवत् होते हैं, दूसरे शब्दों में यह भी कह सकते हैं कि ये प्रत्यक्ष होते हैं। जो सङ्ख्य के मनोमस्तिष्क में सज्जता से स्मायित हो जाते हैं। दृश्य विषयों में स्मणीयता प्रमविष्णुता तथा जीवंतता को स्माविष्ट करने के हेतु प्रसाद और निराला ने चाक्षुष बिम्बों की कलात्मक रचना की है, यथा -

किरण तुम क्यों कितरी हो बाज, रंगी हो तुम किसके अनुराग,

+ + + +

अरुण शिशु के मुँह पर सखिलास मुनल्ली लट बुधराली काँत।^१

१ - करना : प्रसाद, पृ० २८।

नील परिधान नीच मुकुमार लुल रहा मृदुल अक्षुला जंग
लिला हो ज्यों बिजली का फूल मैववन बीच, गुलाबी रंग ।^१

उपर्युक्त उद्धरणों में किरण तथा नायिका के कांतिमय रूप का बिम्बात्मक वर्णन हुआ है । प्रथम उद्धरण में किरण को जीवंतता प्रदान करते हुए विशिष्ट बिम्ब का निर्माण लिया गया है । द्वितीय उद्धरण में श्रद्धा के अक्षुले जंग का कलात्मक वर्णन हुआ है । बिजली का फूल तथा मैववन कहकर कवि ने संश्लिष्ट बिम्ब का सुन्दर उदाहरण प्रस्तुत किया है । संश्लिष्ट बिम्ब का निम्न लिखित उदाहरण भी अत्यधिक कलात्मक बन पड़ा है -

तिर रही अतृप्त जलधि में नीलम की नाव निराली
काला-पानी बेला सी है लज्जन रेखा काली ।^२

निराला ने भी चातुर्ण बिम्बों की रचना की है । उनकी 'मिदुक्', 'तोड़ती पत्थर' आदि रचनाएँ बिम्बात्मक हैं । निराला के बिम्बविधान की प्रसूत किरणता यह मानी जाती है कि उन्होंने स्थिर बिम्बों की अपेक्षा गत्यात्मक बिम्बों का अधिक कलात्मक रूप प्रस्तुत किया है, यथा -

पलकों के नीड़ से
सोने के नम सें
उड़ जाते थे नयन, वे
धूम कर असीम को
लौटते आनन्द भर ।^३

वन्य-लावण्य-लुब्ध संसार,
देखता कवि रुक बारंबार,
सहज ही नयन सहस्र अजान
रूप-विषु का करते मधु-पान,^४

१- प्रसाद : कामायनी (श्रद्धा सर्ग) पृ० ५४ ।

२- ,, : आँसू, पृ० १८ ।

३- निराला : पसिल (स्मृति बुम्बन) पृ० १६७ ।

४- ,, : प्रेमरगीत) पृ० ६४ ।

प्रथम उद्धरण गतिशील बिम्ब का और दूसरा उद्धरण स्थिर बिम्ब का सफल उदाहरण है। दोनों कवियों ने नेत्रेन्द्रिय के विषय में अपनी कल्पना शक्ति से वर्ण्य के विभिन्न तथ्यों को जिस प्रकार समाविष्ट किया है वह विषय को सजग्राह्य बनाने में सहायक हुआ है। प्रसाद और निराला के इस कोटि के बिम्ब प्रभावोत्पादक होने के साथ ही कलात्मक भी हैं।

(स) श्रव्य या नादात्मक बिम्ब : श्रेष्ठ बिम्बों का संबंध कर्णोन्द्रियों से है। प्रतिभा सम्पन्न कवि सुदृढाभिरुचि विषयों को ध्वनितय शब्दों के माध्यम से सवैद्य बनाता है। वस्तुतः नादात्मक बिम्बों की दृष्टि सुप्राप्त, ध्वनिचित्र कलंकार, वर्ण विन्यास सुकवि योजना आदि के माध्यम से संभव होती है। श्रव्य बिम्बों का एक भाग प्रतीकाश्रित भी होता है जैसे - कीण्टा, मुदंग, कीकिल आदि के ध्वनि-आश्रित बिम्बों का योजना। प्रसाद और निराला के काव्य में नादात्मक बिम्बों का विधान दृष्टव्य है -

नुपूरों को फनकार कुली-मिली जाती थी
चरण लुक्तक की लाली से।^१

स्वर्ग का मधु निरखन रन्ध्रों में
जहाँ कुछ दूर बजे बंती।^२

यहाँ प्रसाद ने लुक्तक की लाली से युक्त कामलांगी नारी के चरणों में लगे नुपूरों की मधुर फनकार को शब्दबद्ध कर सवैद्य बना दिया है। दूसरा उद्धरण भी श्रव्य बिम्ब का सुन्दर उदाहरण कहा जा सकता है। कवि ने वातावरण में व्याप्त सुगुंज को दूर बजती हुई बंती की ध्वनि में जिस प्रकार बांधा है वह उनकी अद्वितीय काव्य-कला की परिचायक है।

श्रव्य बिम्बों का विधान प्रसाद की अपेक्षा निराला के काव्य में अधिक मिलता है। शब्दों के अन्तः संगीत का बहुमुत शान होने से निराला को नादात्मक बिम्बों की दृष्टि में बहुमुत उपलब्धता मिली है, यथा -

१- प्रसाद : उधर (प्रप्य की काया) पृ० ६७।

२- ,, : कामायनी (काम-तर्ज) पृ० ७६।

कूम कूम मुहु गल-मल जन धीर -
राग अमर अमर मैं पर निज रीर । १

यहाँ पर कवि ने शब्दों के अन्तर में व्याप्त नाद तत्व की महत्त्व को गुरु अमर के अमर राग को व्यक्त किया है । निराशा ने नाद के साथ ही व्यक्तिगत विमर्श की भी कल्पना सुनिश्चित की है -

यथा जी गगन-धमन -
अवतता में सुपन्नित प्राण
जलकृति में कंकृति -जोधा । २

यहाँ पर कवि ने जल और जीवन की गूढ़ता को जलकृति में कंकृति कहकर जिम प्रकार व्याख्यायित किया है वह मन्वर शब्दों का कलात्मक विधान मात्र है । शब्दों के कुल पारस्वी होने के कारण निराशा नादात्मक विमर्शों के अन्यतम शिल्पी माने जाते हैं ।

(ग) स्पर्श विम्व : विम्व का यह रूप स्पर्शेन्द्रिय से सम्बद्ध है । स्पर्शजनित विम्वों का सुनियोजित विधान प्रसाद और निराशा के काव्य में हुआ है । त्वचा स्पर्श विम्वों का कलात्मक विधान प्रसाद के काव्य में दृष्टव्य है -

स्पर्श करने उगी लज्जा ललित कर्ण कपोल
लिता पुलक कदंब सा शा मरा गदगद बोध । ३
हूने में चिक्क, देतने में पज्जों लालों पर फुकती हैं ;
कलाव परिहाण मरी गूँझ लवणों तज सहमा रुकती हैं । ४

इन उदाहरणों में कवि ने कर्ण कपोल पर लज्जा के स्पर्श तथा हूने में चिक्क कहकर स्पर्श संवेदना को मूर्तिमन्त किया है । ये विम्व सङ्कट में बैठे ही माव संवर्धित विम्वों को जाग्रत करते हैं । प्रसाद की तुलना में ऐसे विम्वों का विधान-

- १- निराशा : परिणत (बाबल राग) पृ० १६० ।
२- " : " (स्मृति) पृ० १०६ ।
३- प्रसाद : कामायनी (वासना सर्ग) पृ० १०२ ।
४- " : " (लज्जा सर्ग) पृ० १०७ ।

निराला ने इस किया है फिर भी, उनका काव्य स्पर्शीय बिम्बों से रिक्त नहीं है । निराला ने जलतत्व से गृहीत बिम्बों की रचना अधिक की है । बर्षा, बादल, नौकर, सरिता, यमुना, नदी आदि को उन्होंने बिम्बात्मक रूप प्रदान किया है, यथा-

लहर रही शशि किरण वृष निर्गुण यमुना जल,
बूझ सरिता की उलझ सरिता ललित है सुमुद कल,
हनुमों ने रिमलित मन्द पुल के तार चुमकर
जहाँ बावु नवजन्म, गङ्गा का धूम धूम कर,^१

यहाँ पर यमुना जल को शशि किरणों का चुमना और सरिता को चुमकर सुमुद कलों का ललितना आदि ऐन्द्रिय जन्य बिम्बों के कलात्मक रूप कहे जा सकते हैं । इनमें ऐन्द्रियता में साथ ही नवीनता भी है । स्पर्शीय बिम्ब का सुन्दर रूप जुही की कली में दृष्टव्य है -

कि कोंकी की कड़ियों में
सुन्दर सुसुमार देह तारी कलकलोर डाली,
भात दिए गौर कपोल नोड ;
चाँक पड़ी युवती -^२

इस प्रकार गालोच्य कवियों ने स्पृश्य संवेदना को बिम्ब विधान के द्वारा मूर्तिमन्त किया है । यद्यपि प्रसाद और निराला ने इस कोटि के बिम्बों की रचना अधिक नहीं की है फिर भी, जितना कुछ किया है वह स्पर्शजनित विषयों को प्रस्तुत करने में पूर्णतः सफल है ।

(घ) द्रातव्य बिम्ब : मनुष्य की प्राणोन्द्रिय से संबंधित यह बिम्ब अनुभूतिगम्य होता है । प्रसाद और निराला ने काव्य में गंध को भी व्यापित किया है । दोनों कवियों को काव्य में द्रातव्य बिम्बों का वस्तुगत वर्णन मात्र ही अपेक्षित नहीं रहा है अपितु उसके प्रति जाग्रत अनुभूतियों को व्यापित करना भी रहा है । प्रसाद की अपेक्षा

१- निराला : जनार्णिका , पृ० ४७ ।

२- ,, : परिमल (जुही की कली) पृ० १७२।

निराला में गंध संवेदना अधिक है। दोनों कवियों ने इस कोटि के बिम्बों की रचना अपेक्षा कृत कम की है। घ्रातव्य बिम्ब का कलात्मक आलोच्य कवियों के काव्य में दृष्टव्य है, यथा -

शत शतदलों की
मुद्रित मधुर गन्ध भीनी-भीनी रोम में
बहाती लावण्य-धारा।^१

बही हवा नर्गिस की, मन्द झा गयी सुगन्ध
धन्य स्वर्ग यही, कह किये मैंने भृगु बन्द।^२

पुष्प-मन्चरी के उर की प्रिय
गन्ध मन्द गति है जाओ।^३

आलोच्य कवियों के काव्य में प्राप्त गंध विषयक बिम्ब अधिकतर पुष्प आदि से ही संबंधित हैं कारण, प्रकृति प्रेम इनके युग की विशेषता है। उपर्युक्त तीनों उद्धरणों में पुष्प की ही सुगन्ध को बिम्बात्मक रूप प्रदान किया गया है। एक स्थल पर पुष्प की भीनी सुगन्ध को कवि निराला ने प्रेयसी के जलक से जाती ज्यों स्निग्ध गंध^४ कहकर संवेदनीय बनाया है। इस प्रकार घ्रातव्य बिम्बों का कलात्मक विन्यास दोनों कवियों के काव्य में मिलता है।

(ड०) आस्वाद्य बिम्ब : इस कोटि के बिम्बों का संबंध रसनेन्द्रिय से होता है। हिंदी साहित्य में अन्य शैन्द्रियजन्य बिम्बों की तुलना में आस्वाद्य बिम्ब की रचना बहुत कम हुई है। जो हुई भी है वह अधिकाधिक परंपरागत है। वास्तव में यह अत्यधिक स्थूल तथा साधारण इन्द्रिय का विषय है। जो सकता है, इसी से आलोच्य कवियों ने इस प्रकार के बिम्ब निर्माण को अधिक महत्व नहीं दिया। प्रसाद और निराला के काव्य में यत्र-तत्र ऐसे बिम्बों की रचना भी हुई है, यथा -

-
- १- प्रसाद : लहर (प्रलय की छाया) पृ० ६८ ।
 - २- निराला : आत्मिका (नर्गिस), पृ० १८८ ।
 - ३- ,, : परिमल (वसन्त स्मीर) पृ० ८६ ।
 - ४- ,, : आत्मिका (बनबेला) पृ० ८७ ।

पवन भी रहा था शब्दों को,
निर्गन्ता की उसड़ी सांस^१

लेकिन, तुम्हारे चितवन से, पीते वक्त जैसे पानी लगा।^२

(ब) ऐन्द्रिय बिम्बों का मिश्र रूप : आलोच्य कवियों के काव्य में ऐन्द्रियजन्य बिम्बों का पृथक्-पृथक् विधान तो हुआ ही है, कहीं-कहीं पर उनका मिश्र विधान भी मिलता है, यथा -

इस मुस्क्यान के, पद्मराग - उद्गम से
बहता सुगन्ध की सुधा का सोता मन्द मन्द।^३

मेरी अंगड़ाइयों की लहरों में ।

पीते मकरन्द थे -

मेरे इस क्षणिके आनन सरोज का ।

कितना सोहाग था, कैसा अनुराग था ?

लिठी स्वर्ण मलिका की सुरमित बल्लरी-सी

गुँजर के घाँसे में मरन्द बर्णा करती मैं।^४

उपर्युक्त उद्धरणों में दृश्य, गंध, रस्य, स्पर्श आदि का मिश्र प्रयोग हुआ है। इस प्रकार के बिम्ब प्रसाद के काव्य में ही अधिक मिलते हैं। अपवाद स्वल्प निराळा-काव्य में भी ऐसे प्रयोग मिल जाते हैं।

(२) मानसजन्य सूक्ष्म बिम्ब

आधुनिक काव्य में केवल स्थूल वादगुण बिम्बों की ही रचना नहीं हुई बल्कि सूक्ष्म भावों की व्यंजना करनेवाले बिम्बों का विधान भी हुआ। प्रसाद और निराळा ने स्थूल भावामिव्यंजक बिम्बों के अतिरिक्त जीवन के सूक्ष्मातिसूक्ष्म

१- प्रसाद : कामायनी (चिन्ता सर्ग) पृ० २७ ।

२- निराळा : अणिमा (माननीया श्रीमती विजयलक्ष्मी के प्रति) पृ० ४० ।

३- प्रसाद : लहर (प्रलय की छाया) पृ० ८३ ।

४- वही, पृ० ६८-६९ ।

तत्त्वों को व्यञ्जित करनेवाले बिम्बों की भी रचना की है। काव्य में ऐसे बिम्बों को प्रस्तुत करने के मूल में इन कवियों की मानसी अनुभूति को संविष्ट बनाने तथा कथन में प्रभावान्विति की दायता लाने की भावना ही निहित थी। इस शिल्प कला में प्रसाद को निराला की अपेक्षा अधिक सफलता मिली है यथा -

कौमल किसलय के लंबल में नन्हीं कलिका ज्यों क्षिपती सी ;
गोबूली के घुमिल पट में दीपक के स्वर में दिपती सी ।^१

बिसरी लक के ज्यों तर्क जाल
वह विश्व मुकुट सा उज्ज्वलतम शशिलण्ड सदृश था स्पष्ट माल^२

उपर्युक्त उद्धरण में कवि ने लज्जा का जो छायाचित्र लींचा है वह लज्जा के स्वस्व को संविष्ट बनाने में सहायक हुआ है। इसी प्रकार द्वितीय उदाहरण में बुद्धि स्वल्पा इडा का बिम्बात्मक रूप तर्क जाल में दृष्टिगोचर होता है।

निराला के काव्य में सुदृढ बिम्बों का कलात्मक विधान हुआ है किन्तु उनमें प्रसाद की तरह ऐन्द्रियता और भासलता नहीं है और न बिम्बों की स्फुरता ही है, जैसे -

बीदाण बराल :
बज रहे जहाँ
जीवन का स्वर मर बन्द, ताल मान में मन्द,
ये दीपक जिसके सूर्य-बन्द,
जब रहा जहाँ दिग्देशकाल,
सफाट ! उसी स्पर्श से तिली
प्रणय के प्रियंगु की डाल-डाल ।^३

यहाँ पर कवि 'बीदाण बराल' की व्यञ्जना करते करते

१- प्रसाद : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० १०५ ।

२- " : " (इडा सर्ग) पृ० १७६ ।

३- निराला : आत्मिका , पृ० १८ ।

स्कूल ऐन्द्रियगत दीप्ति और सूर्य-चन्द्र के चाक्षुष विषय पर उतर जाया है । भावों के उतार-चढ़ाव के अनुकूल ही निराला की अभिव्यंजना शैली का रूप भी बदलता रहता है । उपर्युक्त उद्धरण में कवि ने अमूर्त भाव की व्यंजना के साथ ही चाक्षुष को भी निरूपित किया है । इसी प्रकार, निराला ने स्नेह जैसे अदृश्य भाव को चित्रित करते समय अन्य ऐन्द्रिय विषयों का भी चित्रण कर डाला है यथा-

स्नेह निर्मल बह गया है ।
 रेत ज्यों तन रह गया है ।
 काम की यह हाल जो सुखी दिखी,
 कह रही है - अब यहाँ फिर या शिखी
 नहीं जाते, पोंक में वह हूँ लिखी
 नहीं जिसका ज्य-जीवन दह गया है । १३

यहां कवि ने जीवन में स्नेह शक्ति के अन्त होने से उत्पन्न महत्वहीनता को विभिन्न बिम्बों के माध्यम से व्यक्त किया है। शुष्क बालुकाराशि शुष्क जाम्बवृक्षा की ढाल, लिखी हुई व्यर्थहीन पंक्ति कहकर स्नेहहीन अमूर्त जीवन को प्रतिबिम्बित किया है।

इस प्रकार प्रसाद और निराला ने सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावों को बिम्बात्मक रूप प्रदान किया है। अमृत भावों को संदिग्ध ढंग से व्यंजित करने में निराला की अपेक्षा प्रसाद अधिक सफल हुए हैं। दोनों कवियों के इस कौटिक के बिम्ब प्रभावित तथा सविदनीय हैं।

(३) ताम्रव्यंजना के हेतु प्रयुक्त अन्य विषय

(क) शृंगारिण विम्ब : काव्य में प्रयुक्त इस कोटि के विम्ब छंदों का बंदखंडक लक्षण होता है। लक्षित लक्षणों में शोभा विषयक धर्म बनकर उपस्थित होते हैं। ऐसे विम्ब सविदनाजन्य न होकर शृंगारण मात्र होते हैं। अविकसित: ये विम्ब सामान्यमूलक, उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा आदि के मध्य मिलते हैं, यथा -

१- निराला : अणिमा, पृ० ४३ ।

बाधा था विधु को किसने इन काली जंजीरों से
मणिवाले फणियों का मुँह क्यों मग हुआ हीरों से ?^१

उतर रहा अब किस तरुण्य पर दिन मणि-हीन अस्त आकाश ।^२

यहाँ प्रथम उद्धरण में कवि ने प्रियतम के मुँह और काली जंजीरों को आलंकारिक बिम्ब के माध्यम से प्रस्तुत किया है। इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में दिन मणिहीन आकाश का छे जो विशेषण गर्भित बिम्बात्मक रूप निराला ने प्रस्तुत किया है वह मात्र तथा मगना की सज्जा में सहायक सिद्ध हुआ है।

(स) हायात्मक बिम्ब : उत्पष्ट तथा धूमिल मानसिक एवं भावात्मक प्रतिक्रियाओं को व्यक्त करनेवाले बिम्बों को हायात्मक बिम्ब की श्रेणी में रखा जा सकता है इस प्रकार के बिम्ब विधान में प्रसाद की रुचि अधिक रही है, यथा -

हृदय की अनुकृति बाह्य उदार एक लम्बी काया, उन्मुक्त ।^३

ले चल कहीं मुलावा देकर मेरे नाविक ! धीरे-धीरे ।

जिम निर्जन में सागर उहरी, अम्बर के कानों में गहरी-

निश्कल-प्रेम-कथा कहती हो, तज कोलाहल की लकीरे ।^४

उपर्युक्त उद्धरणों में हृदय की अनुकृति बाह्य उदार तथा सागर उहरी का अम्बर के कानों में प्रेम कथा कहना आदि हायात्मक चित्र-विधान है जिसमें प्रसाद जी को निराला की जैसा अधिक सफलता मिली है।

(न) उदात्त बिम्ब : इस शीट के बिम्ब भव्यातिभव्य विषय को रूपायित करते हैं। अधिकशितः उदात्त बिम्बों की रचना प्रबन्धकाव्य की मध्य शैली में ही संभव होती है किन्तु निराला जैसे जीव एवं उदात्त गुण प्रधान कवि के काव्य में प्रगीतों के मध्य भी ऐसे बिम्बों का विधान मिलता है। बादल राग तरंगों के प्रति आदि प्रगीतों में निराला ने उदात्त बिम्बों की सृष्टि की है और प्रबन्ध काव्य में

१- प्रसाद : आँसू, पृ० १७ ।

२- निराला : पस्मिन् (सुना के प्रति) पृ० ५० ।

३- प्रसाद : कामायनी (अदा सर्ग) पृ० ५४ ।

४- ,, : उहर , पृ० १० ।

तो इसका कुशल सन्निवेश हुआ ही है, यथा -

दृढ़ जटा-मुकुट हो विपर्यस्त प्रतिलट से लुल
फैला पृथक पर बाहुलों पर, वक्षा पर, विपुल
उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर नैशान्वकार
चमकती दूर ताराएं ज्यों ही कहीं पार ।^१

निराला के काव्य में ऐसे उदात्त बिम्बों का अधिकाधिक विन्यास हुआ है किन्तु इसका यह आशय नहीं कि प्रसाद का काव्य इस कौटि के बिम्बों से रिक्त है । प्रसाद के काव्य में उदात्त बिम्ब का कलात्मक रूप दृष्टव्य है-

रात्रि बनी कालिमा पटी मैं दबी-लुकी सी,
रह रह होती प्रगट मेव की ज्योति भुंकी सी ।^२

(घ) प्रतीकात्मक बिम्ब : अभिव्यञ्जनात् सौष्टव की वृद्धि हेतु आलोच्य कवियों ने प्रतीकात्मक बिम्बों की भी सृष्टि की है । इन बिम्बों का लक्ष्य कवि की सूक्ष्म कल्पना दृष्टि को मूर्तिमन्त करना मात्र न होकर प्रभावसाम्य पर आवृत्त सैकतात्मक ढंग से भावामिव्यक्ति को प्रकट करना होता है । इस कौटि के बिम्बों के विधान में निराला की सैदा प्रसाद अधिक सफल हुए हैं -

कृष्णागुरुवर्धिका
जल बुकी स्वर्ण पात्र के ही अभिमान में
एक घूम रैता मात्र शेष थी ;^३

यहाँ पर प्रयुक्त बिम्ब रानी कमला के गर्व शमन की प्रतीकात्मक व्यञ्जना का उत्कृष्ट उदाहरण है । स्वर्णपात्र के दर्प में चूर कृष्णा-गुरुवर्धिका की जली हुई घूम रैता मानस पटल पर जो चित्र अंकित करती है वह सांकेतिक धर्म की व्यञ्जना में भी समर्थ है । निराला के काव्य में ऐसे बिम्बों का अभाव तो नहीं पर आविश्य भी नहीं है । प्रयास करने पर प्रतीकात्मक बिम्ब उनके काव्य में भी उपलब्ध हो जाते हैं यथा -

१- निराला : अनामिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १४६ ।

२- प्रसाद : कामायनी (स्वर्ण सर्ग) पृ० १६७ ।

३- ,, : लहर (प्रलय की छाया) पृ० ८२ ।

मैं सुख में उड़ता हूँ तब,
उसी गगन पर, मुक्त-पंखर,
बरा झड़कर !^१

(ड०) छायाणिक बिम्ब : प्रत्येक बिम्ब सूक्ष्म भावार्थ के लिए छायाणांश पर आधारित होता है। किन्तु छायाणिक बिम्बों में समिप्राय विशेषतया उन बिम्बों से है जो प्रभावसाध्य पर लागूत लाभ्यन्तर चित्रों को मूर्तिमन्त करने के साथ ही छायाणांशित अर्थों को भी व्यञ्जित करते हैं। आलोच्य कवियों ने इस कौटिक के बिम्बों की सृष्टि कर साध्य में अर्थ व्यञ्जना की वृद्धि की है। दोनों कवियों में, प्रसाद ने छायाणिक बिम्बों के विधान में अधिक रुचि दिखायी है। कारण, वे उपचार की कृता अर्थात् छायाणिकता को युग-विशेषता के रूप में स्वीकार कर चुके हैं। प्रसाद के साध्य में छायाणिक बिम्ब -

किंबलक जाउ है बिसरे उड़ता पराग है रुखा^२

भकरन्ध मेघ-माता ही वह स्मृति मदमाती जाती
हम हृदय विपिन की कठिना जिसके रस में मुत्कधाती ।^३

उपर्युक्त उद्धरण में किंबलक जाउ है बिसरे कलकर कवि ने नायक के नीरस हृदय की स्थिति को स्पष्ट किया है जो पराग का उड़ता नायक की शुष्कता को ध्वनित करता है। इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में स्मृति की भकरन्ध मेघमाता ही मदमाती हुई जाना, कलकर कवि ने छायाणिक बिम्ब की सृष्टि की है। संदिग्ध शब्दों में सूक्ष्म भावों को समाविष्ट कर मूर्तिमन्त करने में छायाणिक बिम्ब विशेष सहायक होते हैं। निराला ने अर्थमय भावों के चित्रोप रूप प्रदान करने के लिए ऐसे बिम्बों की रचना की है। निराला ने भी शिथिल शीत पुष्प ज्यों प्रात में एकटक किरण कुमारी को देखता है कलकर निरलस दृष्टि का बिम्बात्मक रूप प्रस्तुत किया है जिसका उदयार्थ नायक-नायिका के स्नेहातिरेक को ध्वनित करता है, यथा-

१- निराला : अणिमा (तुम जी में) पृ० १५ ।

२- प्रसाद : अहं, पृ० २४ ।

३- वही, पृ० ३१ ।

प्रणय के प्रलय में सीमा सब खो गई

- - - - -

कैसी निरलस दृष्टि

सजल शिशिर-घोल पुष्प ज्यों प्रात में ,

देखता है एकटक निरल-कुमारी को ।^१

इस प्रकार प्रसाद और निराला ने शब्दों के नव क्रमायोजन तथा अर्थव्यंजकता के द्वारा बिम्ब विधान को व्यापक फलकाधार प्रदान किया है । दोनों कवियों ने स्थूल बिम्ब की अपेक्षा प्रभाव साम्य पर आवृत सूक्ष्म बिम्बों की अधिक रचना की है । प्रसाद और निराला के बिम्ब-रचना की प्रमुख विशेषता उनका संश्लिष्टत्व है । प्रसाद के काव्य में तो यदा-कदा विशिष्ट बिम्ब का रूप उपलब्ध भी हो जाता है किन्तु निराला का काव्य ऐसे बिम्बों से रिक्त है । दूसरे निराला ने गतिशील बिम्बों की रचना कर शिल्प-विधान को एक नयी दिशा भी प्रदान की है । दोनों कवियों के बिम्ब-विधान में ऐन्द्रिय प्रत्यक्षाता है किन्तु निराला की तुलना में यहाँ पर प्रसाद पीछे रह जाते हैं । प्रसाद के बिम्बों में वर्ण बोध तथा अतीत के सुनिश्चित रंगों का उभार अधिक पाया जाता है उनकी अन्तिम कृति कामायनी में बिम्ब की यह विशेषता उभरकर सामने आयी है । प्रसाद के बिम्ब सुमधुर भावामिव्यंजक है और निराला के विराट एवं उदात्त तत्त्व पाँशक हैं । उन्होंने काव्य में प्रकृति के जिन रूपों को प्रस्तुत किया है वे भी सान्द्र तथा औजस्वी हैं । इसी से निराला के बिम्ब चादूषण अधिक प्रतीत होते हैं । प्रसाद के काव्य में चुंबले, अस्पष्ट तथा अमूर्त विषयों को लेकर मानसी बिम्बों की सृष्टि सर्वाधिक हुई है । उनके बिम्ब मानव मन की सूक्ष्म मनोवृत्तियों को चित्रांकित करने में अधिक सफलीभूत हुए हैं ।

आलोच्य कवियों ने अनुभूतियों तथा काल्पनिक तथ्यों को चित्रवत् प्रस्तुत करने के लिए नाटकीय तत्त्व पर आधारित बिम्बों की भी रचना की है।

१- निराला : अनामिका (प्रेसि) पृ० ४-६ ।

कामायनी में मनु के मन में उठनेवाले स्मृति जन्य बिम्ब दीर्घ स्वगत भाषण के रूप में व्यक्त हुए हैं। इसी से चिंता सर्ग में संश्लिष्ट बिम्बों का सुन्दर विधान भी संभव हो पाया है। काव्य में ध्वन्यात्मकता, लाक्षणिकता और सौन्दर्यमय प्रतीक विधान आदि के पदापाती कवि प्रसाद के काव्य में, डेकॉरेटिव इमेज अर्थात् शृंगारिक बिम्बों की अधिक सृष्टि हुई है और भाषा की सहजता तथा लघुनिमता के समर्थक कवि निराला के काव्य में ऐसे बिम्बों का स्वाभाविक आवेग है। इस प्रकार प्रसाद ने जहाँ प्रतीकात्मक, लाक्षणिक, क्लयात्मक आदि बिम्बों का सुसज्जित विधान किया है वहीं निराला ने नाद व्यंजन, स्वराक्षतपूर्ण, क्रियापदों तथा शब्दावृत्ति के माध्यम से उदार तथा सान्द्र बिम्बों की कलात्मक सृष्टि की है।

प्रसाद और निराला के बिम्ब सार्वभौमिक हैं। निराला के बिम्बों में समसामयिकता का विशेष आग्रह है और प्रसाद में स्वर्णिम भावनाओं का। निराला के बिम्ब निर्माण का फलसाधार व्यापक है। उनके प्राकृतिक बिम्ब इससे ज्वलंत उदाहरण हैं। एक ओर उन्होंने हरे-भरे लुमाकने कानन का चित्रण किया है तो दूसरी ओर टूट यह है आज नयी झांती कला या "जाम की वह डाल जो तुली दिसी, जादि शुक्र बिम्बों की भी प्रस्तुत किया है। इसके साथ ही प्रसाद ने मनोवैज्ञानिक बिम्बों की सृष्टि कर अपनी नवोन्मेषशालिनी प्रतिभा का बोध कराया है। इस प्रकार दोनों कवियों के बिम्ब विधान में समानता के साथ ही असमानता भी है जो उनकी अपनी वैयक्तिक प्रवृत्ति की परिचायक है। काव्य के क्षेत्र में बिम्ब विधान की इस नूतन प्रगति ने प्रसाद और निराला के अतिरिक्त योगदान की प्रवा-सर्वदा के लिए अविस्मरणीय बना दिया है।

(3) वक्रतारं

(क) स्वप्न एवं परिभाषा : वक्रता अभिव्यञ्जनां शिल्प का अनिवार्य तत्त्व है । वक्रता से अभिप्राय कथन मँगिमा से है । वर्ण्य विषय को ऐसे काल्पनिक ढंग से प्रस्तुत किया जाना जो सरस और वक्रगामी हो अर्थात् शब्द और अर्थ की स्वाभाविक वक्रता से युक्त हो, काव्यगत वक्रता है । प्रमाद और निराला के काव्य में उपलब्ध उक्तिवैचित्र्य (वक्रता) का मूल रूप कुन्तक के वक्रोक्ति सिद्धान्त पर आकृत है ।

काव्यशास्त्र में वक्रोक्ति का सर्वप्रथम विवेचन आचार्य भामह ने किया है। उनके अनुसार केवल नितान्त आदि शब्दों के प्रयोग से वाणी में मौन्दर्य नहीं आता । शब्द और अर्थ में वक्रता होनी चाहिए जो वाणी का लंकार है ।^१ भामह का यही विचार आगे चलकर कुन्तक के वक्रोक्ति सिद्धान्त में विस्तृत रूप धारण का काव्य का जीवित माना गया । भामह ने लतिशयोक्ति और वक्रोक्ति को समस्त लंकारों का मूल माना है और कहा है कि उनके योग के बिना किसी भी अर्थ में विभावन की दायता ही नहीं आ सकती ।^२

भामह के उपरान्त दण्डी ने भी यह स्वीकार किया कि वक्रोक्ति में सहज वर्णन न होकर वक्र अर्थात् चमत्कारपूर्ण वर्णन होता है और उपमादि अन्य लंकार भी वक्रोक्ति के प्रकार हैं ।^३ दण्डी ने वक्रोक्ति और लतिशयोक्ति को तो अभिन्न माना है किन्तु स्वाभाविकोक्ति को उससे भिन्न बताया ।^४ भामह की भाँति ये स्वाभाविकोक्ति लंकार के मूल में वक्रोक्ति की स्थिति न मानकर अन्य (उपमा से संसृष्टि पर्यन्त) लंकारों में ही वक्रोक्ति को मूल मानना चाहते हैं । फलतः भामह की खेदना उनकी वक्रोक्ति की व्याप्ति कुछ कम हो जाती है ।^४

वक्रोक्ति की परिधि को संकुचित करते हुए सर्वप्रथम आचार्य वामन ने उसे लंकार विशेष के रूप में स्वीकार किया । उन्होंने सादृश्य लक्षणा को

१- न नितान्तादि मात्रेण जायते चारुतागिराम ।

वक्राभिप्रेयः शब्दोक्तिरिष्टा वाचामलंकृति । १।३६, काव्यालंकार

२-साहित्य शास्त्र के प्रसृत पदा : डा० राममूर्ति त्रिपाठी, पृ० २२३ ।

३- हिन्दी काव्यादर्श, व्याख्याकार : रामचन्द्र मिश्र, पृ० २१६ ।

४- साहित्य शास्त्र के प्रसृत पदा : डा० राममूर्ति त्रिपाठी, पृ० २२४।

वक्रोक्ति माना है । अर्थात् लक्षणा के बहुत से निबन्ध होते हैं जिनमें वसादृश्य लक्षणा वक्रोक्ति न होकर सादृश्य निबन्धना लक्षणा ही वक्रोक्ति होती है ।^१ इस प्रकार वामन ने इसे सामान्य अलंकार न मानकर विशिष्ट रूप में सादृश्यमूलक अर्थालंकार के उपनादिके समान माना है ।

भाचार्य रुद्रट ने वज्रोक्ति को शब्दालंकार का केवल एक विभेद मात्र माना है तथा इसके दो भेद भी लिये । काकु वज्रोक्ति और भंगरलेख वज्रोक्ति ।^२ अतएव यह निस्संशय कहा जा सकता है कि रुद्रट ने वज्रोक्ति की परिधि को सीमित बना दिया । रुद्रट के बाद अनन्दवर्द्धन^३, राजशेखर^४, लङ्घनपुराणकार^५ आदि ने भी प्रसंगवश रुद्रट के काकु वज्रोक्ति का समर्थन किया है । इन भाचार्यों की रचनाएँ तो केवल पर वज्रोक्ति के वास्तविक स्वाम का बोध नहीं हो पाता ।

ग्य-रहीं शताब्दी में लालार्थ हुन्तक ने कथोचित के शक्तिहीन स्वप्न की सम्मिश्र प्रदान करते हुए उसे काव्य के जीवन के रूप में स्वीकार किया । हुन्तक ने इसको वेदग्वय मंगीमणिगति माना है, जो प्रसिद्ध लमियान का लतिक्रमण करनेवाली तथा प्रसिद्ध लमियान का लतिक्रमण करनेवाली विचित्रैवाभिया है । हुन्तक के कथोचित सिद्धांत के मूल में यही वेदग्वयमंगी लमिया विचित्र लमिया निहित है । हुन्तक की यह कृता काव्य के वर्ण में लेकर वर्ण समुदाय से निर्मित प्रकरण एवं प्रान्त तक व्याप्त है । हुन्तक के शब्दों में उज्ज्वला ज्ञायातिशय रमणीयता कृता की उद्भासिनी है । यः हुन्तक की कृता से तात्पर्य शास्त्रादि में प्रसिद्ध शब्द लीर के उपनिबन्धन में भिन्न लमिप्राय युक्त शब्दार्थमयी उक्ति से है । और यह वैचित्र्यपूर्ण कान मंगीमा काह्लादकारिणी भी होती है । साथ ही यह कविनिष्ठ कल्पनाश्रित भी है इसका समस्त काव्याभित् सौन्दर्य कवि-व्यापार

१- हिन्दी कन्नोक्ति जीक्ता - सं० डा० नगेन्द्र (मुमिका) पृ० ६ ।

२- काव्यालंकार २।१४-१६ ।

३- ध्वन्यालोक लीचन, पूर्वादि पृ० ४७ ।

४- काव्य मीमांसा (परिणद् प्रकाशन) पृ० ७५ ।

५- अग्निपुराण का काव्यशास्त्रीय नाम (रामलाल वर्मा शास्त्री) पृ० ६०-६१

६- वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यं पंगीमणिमिति रुध्यते, १।१०

७- बङ्गोक्ति प्रसिद्धाभिधानव्यतिरेकिणी विचित्रवाग्मिषा

८- वङ्गो यो इति शास्त्रादि प्रसिद्ध शब्दार्थोपनिबन्धव्यतिरेकि
वही पृ० ३६

गत है।^१ यह कवि की प्रीति है - जो उसकी रुचि से परिचालित होकर लोकोचर चमत्कार का भी वैचित्र्य की पृष्टि करती है।^२

इस प्रकार वक्रोक्ति एक विशेष प्रकार का अभिव्यञ्जना प्रणाली है जो सामान्य ज्ञान से भिन्न उक्ति से वैचित्र्य का विशिष्टता से युक्त है। कुन्तक ने इसे विचित्र अभिप्राय कहा है। यह सिद्धान्त कवि निष्ठ कल्पना पर आधारित है, ध्वनि सिद्धांत की तरह सहृदय निष्ठ नहीं है।^३ वक्रता काव्य का अनिवार्य माध्यम है यह सत्य है परन्तु वह उसका जोकित या प्राणतत्त्व है यह विवादास्पद है। कुन्तक के समकालीन कवि भोज ने उसकी प्रतिका का प्रयोग किया किन्तु बाद के पम्पट, लुय्यक, विथानाक तथा अप्पय दीदात आदि ने उसे अपने-अपने ढंग से शब्दालंकार तथा अर्थालंकार का एक भेद माना। राजार्थ विश्वनाथ ने तो कुन्तक के संपूर्ण सिद्धांत को वक्रोक्तेरलंकार विशेष पदवाच में अन्तर्भुक्त कर दिया।^४ इस प्रकार की वक्रोक्ति केवल वाणी के मौन्दर्य रूप में मान्य हुआ। अपने उत्थान और पतन के बाद आधुनिक युग के प्रमुख चरण में उसकी पुनर्स्थापना हुई। प्रताप आदि कवियों ने वक्रता को अभिव्यञ्जना का प्रमुख प्रमाण माना।

पारश्वात्य काव्यशास्त्र के प्रथम आचार्य परस्वु ने भी उक्ति वैचित्र्य को महत्व दिया है। उनके अनुसार वह आवागण शब्दावली जो काव्य में गणिता की पृष्टि करती है दूसरी भाषाओं से गृहीत शब्द, लाटार्णिक प्रयोग विस्तारित पद तथा प्रकृत शब्दावली से भिन्न अन्य सभी प्रकार के वैचित्र्य पूर्ण प्रयोगों पर आश्रित होती है।^५ अतएव परस्वु ने भी कथन गणिता की आवागणता को स्वीकार किया है।

यूनानी आचार्य अरिस्तो ने भी अप्रत्यक्ष रूप से उदात्त भावना

१- शब्दार्थो महितो वक्रकवि व्यापाशातिनि

बन्धे व्यवस्थिता काव्य तदिदाह्लादकारिणी । १।७ वही

२- साहित्यशास्त्र के प्रमुख पदा : डा० राममूर्ति त्रिपाठी, पृ० २२६ ।

३- भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका (भाग २) डा० नगेन्द्र, पृ० ४६४ ।

४- हिंदी साहित्य दर्पण : डा० सत्यव्रत सिंह, पृ० २३ ।

५- The virtue of language is to be clear without being low. Language formed of standard words in clearest, but it is low.... out-of-the-way usages give dignity and transform the common speech. By out-of-the-way, I mean loan-words metaphors, extended words and all departures from the standard.

Aristotle on the art of fiction : An english translation of the poetics, p. 48.

में कर्णिक का प्रतिवेश किया है। उदात्त भावना एक प्रकार का अभिव्यञ्जनागत चमत्कार जल्दा विरिष्ट हुआ है। --- वह श्रोता के मन में प्रवृत्ति मात्र जगाकर नहीं रह जाता वह तो आह्लाद का उद्गार करता है।^१

कुन्तक के वक्रोक्तिवाद की वास्तविक परिणति त्रौचे के अभिव्यञ्जनावाद में हुई है। आचार्य कुन्तक ने तो यहाँ तक कह डाला कि त्रौचे का अभिव्यञ्जनावाद भारतीय वक्रोक्तिवाद का ही विदेशी उत्थान है। दोनों ने अपने 'वाद' में कड़ा कौ प्रधानता दी है। त्रौचे और कुन्तक दोनों ही अभिव्यञ्जना तथा उक्ति को मूलतः जलण्ड, विनाज्य ही अस्तितीय मानते हैं। त्रौचे की भाँति कुन्तक ने भी कहा है कि तत्त्व दृष्टि में उक्ति जलण्ड है उसमें छंदों और जलकार्य का भेद नहीं हो सकता - इस प्रसंग में दोनों की उक्ति तब मिल जाती है।^२

कुन्तक के प्रसिद्ध कथन कि शरीर ही यदि जलकार हो जाय तो वह दूसरे किसको लक्ष्य करेगा की पुष्टि रिचर्ड्स ने यह कहकर की है कि विषय वस्तु को लाक्षणिक ढंग से व्यक्त करना ही काव्य का अभिप्रेत है। उसे काव्य का शोभातिशयी गुण या काव्य से पृथक् देना सर्वथा वृष्टिपूर्ण है।^३

हिन्दी के साधुनिक युग में कविता में कर्ता की अवस्थिति का पुनर्निर्माण किया गया। साधुनिक सम्राटों तथा हकियों ने स्वी-स्वप्ने ढंग से कविता में चमत्कार की दृष्टि पर बल दिया। आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने भी यह स्वीकार किया कि 'सिद्धिस्त कवि कि उक्तियों में चमत्कार का होना परम आवश्यक है यदि कविता में चमत्कार नहीं, कोई क्लृप्ताणता नहीं तो इसे जानन्द की प्राप्ति नहीं हो सकती।'^४ क्योंकि काव्य चाहे कैसा ही निर्दोष क्यों न हो, उसके सुवर्ण चाहे कैसे मनोहर ही क्यों न हो - यदि उसमें जन्मोल रत्न के समान कोई चमत्कारपूर्ण पद न हुआ, तो वह रत्नियों के लावण्यहीन याँक के समान किंचि

१- हिन्दी वक्रोक्ति जीवित : सं० डा० नगेन्द्र (पुमिका) पृ० २४०।

२- वही, पृ० २४४।

३- Throughout the history of Rhetoric, Metaphor has been treated as a sort of happy extra trick with words, an opportunity to exploit the accidents of their versatility something in place occasionally put requiring unusual skill and caution. In brief a grace or ornaments or added power of language, not its constitutive form.

The Philosophy of Rhetoric : Paper Back edition, 1965, p. 90.

४- महावीर प्रसाद द्विवेदी, रत्न रत्न, पृ० ३६।

पर बढ़ता है ।^१ इस कथन की पुष्टि में उन्होंने संस्कृत का एक श्लोक भी उद्धृत किया है ।^२ एक प्रकार से द्विवेदी जी ने यह कहकर कि जो बात एक आधारणा और निराले ढंग से शब्दों के द्वारा उस तरह प्रकट की जाये कि सुनोवाले पर उसका कुछ न कुछ असर जरूर पड़े, उसी का नाम कविता है ।^३ कुन्तक की कथोक्ति का समर्थन किया है । किन्तु द्विवेदी जी के इस संपूर्ण सैद्धांतिक कथन एवं व्यावहारिक क्रिया में पर्याप्त अंतर है जिसका पक्कं उदाहरण लयावादी कविता के बीजारोपक होते हुए भी उसका पुरजोर विरोध है ।

हिन्दी साहित्य के प्रमुख प्गालीचक आचार्य रामचंद्र शुक्ल कथोक्तिवाद के विरोधी होते हुए भी इनके समर्थक नहे जा सकते हैं । उन्होंने कुन्तक के कथोक्ति के सूत्रत्व को पहचानते हुए यह बताया कि कथन की जो कृता भाव प्रेरित होती है वही काव्य होती है । कथोक्ति-कथितम् से यही कृता अभिप्रेत है कथोक्ति-लंकार नहीं ।^४ तः कुल की भावना से उद्भूत कृता के पदापाती हैं उनके सुपाते उमड़ते हुए भाव की प्रेरणा से अकार कान के ढंग में कुछ कृता जा जाती है । ऐसी कृता काव्य की प्रक्रिया के भीतर रहती है । उसका जूठा-फा भाव-विधान के बाहर की वस्तु नहीं ।^५ इस प्रकार शुक्ल जी कृता के उस विशिष्ट रूप के समर्थक हैं जो भावप्रेरित होते हुए काव्य में जूठेपन की गृष्टि करे । वे भावों की गोचर और सजीव भा देने के लिए अपना भाव की विमुक्ति और स्वच्छंद गति के लिए कविता में वैचित्र्य लावा कृता को पूर्णतः महत्व देते हैं ।^६

हिन्दी के उत्कर्ष काल में प्रसाद और निराला आदि कवियों के प्रयत्न स्वयं साहित्य में एक बार पुनः कथोक्ति का प्रभुत्व सर्वमान्य हुआ । लयावाद के प्रवर्तक कवि प्रसाद का कृता के प्रति बढ़ता हुआ मोह देखकर

१- महावीर प्रसाद द्विवेदी, रसज्ञ रंजन, पृ० ३६।

२- स्कन्द केन चित्तमणि प्रमेण
काव्यं चमत्कृति पदेन विना गुणवर्णम्
निर्दोषलेशमपि रोहति कथयिते
लावण्यहीनमिव यौक्य मंगनानाम् ।

३- महावीर प्रसाद द्विवेदी : रसज्ञ रंजन, पृ० ५६।

४- प्रमत्तगीतसार (भूमिका भाग) पृ० ७१ ।

५- चिन्तामणि (भाग १) पृ० २३६ ।

६- ,, (भाग २) पृ० २१३ ।

शुक्ल जी जैसे समालोचक को भी कठोरीत हो अभिव्यंजना शिल्प का एक प्रकार मानना पड़ा। प्रसाद जी ने तद्व्युत्पन्न (कायावादी) काव्य का सर्वस्व स्वानुभूति की विवृति को माना है जिसकी सूझा एवं गहन निवेचना गचार्य कुन्तक ने की थी। प्रसाद जी ने स्पष्टतः बताया कि 'मौनी के पीछर काया की जैसी तरलता होती है वह जैसी ही कान्ति की तरलता का में लावण्य करी जाती है। इस लावण्य को संस्कृत साहित्य में काया और विच्छति के नाम से लोग लैगें ने निरूपित किया था। कुन्तक ने कठोरीगीमि में कहा है ----- लाका का यों हि यह स्वाभाविक वक्रता विच्छति, काया और कान्ति का पुजन करता है। इस वैचित्र्य का पुजन करना विदग्ध कवि का ही काम है। वैदग्ध्य मंगी मणिमति में शब्द की वक्रता और ली की वक्रता लैकी गेणों न ही अवस्थित होती है।^१ इस प्रकार प्रसाद जी ने स्वानुभूति से वक्रता का मंगी जोड़ते हुए काव्य में उसकी उपादेयता पर बल दिया उनके 'गुणार' ----- है 'नुभूतिमय' 'तत्परफा' काव्य जगत के लिए अत्यन्त आवश्यक है। काकु या श्लेष की तरह यह भीसी वक्रोक्ति भी न थी। जाहूय ने छंकर काव्य की प्रवृत्ति गतर की ओर चल रही थी।^२ अतएव प्रसाद जी ने भी मावरीक आधार स्वानुभूति की विवृति को काव्य संरचना में महत्वपूर्ण माना। उन्होंने जहाँ वैचारिक रूप से वक्रता की निवार्यता को विवेचित किया वहीं व्यावहारिक रूप से उसे काव्य में उपायित किया। जो उनके युग की प्रमुख विशेषता सिद्ध हुई।

जालीध्व कवि निगला का यह कथन कि 'एक ही शब्द के पर्यायवाची अनेक शब्द होते हैं। उनमें से किस शब्द का प्रयोग उचित होगा, किस शब्द से कविता में भाव का व्यंजना अधिक होगी, इसका भी ज्ञान कवियों को रहना पड़ता है।'^३ - अपरोक्ष रूप से वक्रोक्ति का समर्थन माना जा सकता है। कुन्तक का यह कथन कि काव्य में मंगीमणिमति के अनेक पर्यायवाची शब्दों में किसी विवदित शब्द का प्रयोग ही उपयुक्त होता है। निगला के कथन से ज़दाएक: साम्य रहता है। व्यावहारिक रूप से निगला ने भी अपने काव्य में वक्रोक्ति विज्ञान किया है।

१- कयलंकर प्रसाद : काव्य कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४४-४५।

२- वही, पृ० १४७।

३- सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निगला' : खोन्ड कविता कानन, पृ० १२८।

प्रसाद और निराला के काव्य में वक्रोक्ति की चरम परिणति हुई है। दोनों कवियों ने इसके मावप्रेरक कलात्मक विधान का पूर्ण प्रयास किया है। आलोच्य कवियों के काव्य में चारुत्व और विदग्धता का गुण कभी उत्कृष्ट रूप में विद्यमान है। वास्तव में कायावाद का कोण खतना समृद्ध है कि कुन्तक की वक्रता के नाना रूपों के जितने प्रचुर उदाहरण इस एक दशक की कविता में अनायास ही उपलब्ध हो जाते हैं उतने शताब्दियों तक की काव्यधारा में नहीं मिलते।^१

(स) वक्रोक्ति के भेद :

वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा के रूप में स्वीकार किया गया जिससे उसकी परिधि विस्तृत हो गई। वक्रोक्ति का दौत्र वर्ण विन्यास से लेकर प्रबन्ध कल्पना तक और उपर उपसर्ग, प्रत्यय आदि पदावयवों से लेकर महाकाव्य तक प्रसरित है। इसे कुन्तक ने ६ भेदों में बाँटा है -

(क) वर्ण विन्यास वक्रता

(ख) पदपूर्वादि वक्रता

(ग) पदपरार्द्ध वक्रता

(घ) वाक्य वक्रता

(ङ०) प्रकरण वक्रता

(च) प्रबंध वक्रता

कुन्तक ने इन भेदों के भी प्रभेद किये हैं जिसमें वर्णों से लेकर वाक्य तथा मुक्तक से प्रबंध तक के समस्त रूप अन्तर्भुक्त हो जाते हैं। यहाँ पर प्रसाद और निराला के काव्य में उपलब्ध प्रभेदों की विवेचना ही उचित होगी।

(ग) प्रसाद और निराला के काव्य में वक्रतारं

(क) वर्ण विन्यास वक्रता -

काव्य-संरचना का सर्वप्रथम सोपान वर्ण मैत्री है। यह वर्ण

शब्द व्यंजन का पर्याय है । इसे कुन्तक ने वक्रौक्ति के मैदों में सर्वप्रथम गिनाया है ।^१ जिसमें एक दो या बहुत से वर्ण थोड़े-थोड़े अन्तर से बार-बार (उसी रूप में) ग्रथित होते हैं, वह वर्ण-विन्यास कर्ता अर्थात् वर्ण रचना की कर्ता कहलाती है ।^२ यह वर्ण-विन्यास कर्ता प्राचीन शास्त्रों में अनुप्रास के नाम से प्रसिद्ध है ।^३ कुन्तक ने इसके कई मैदों की चर्चा की है, जैसे - (१) वर्गान्त से युक्त स्पर्शवर्ण (२) त-ल-नादयः अर्थात् तकार, लकार और नकार का काव्य में द्वित्व प्रयोग (३) दोनों प्रकारों में वर्णित वर्णों के अतिरिक्त शेष व्यंजन संज्ञक वर्ण रेफ आदि से युक्त होकर जब बार-बार काव्य में प्रयुक्त हो तो इस वर्ण-मैद की रचना होती है ।^४ इनके अतिरिक्त कुन्तक ने एक अन्य प्रकार की भी चर्चा की है जिसमें बिना व्यवधान के एक या एकाधिक व्यंजनों का विन्यास होता है ।^५ इसके अन्तर्गत ही उन्होंने उपनागणिका, परुणा तथा कौमला वृत्तियों का अन्तर्भाव किया है । आगे चलकर कुन्तक ने पाँचवें प्रकार की चर्चा करते हुए बताया कि समान वर्ण वाले क्रिन्तु मन्थार्थक, प्रसाद गुण-युक्त श्रुतिमधुर, शौचित्य से युक्त आदि (मध्य तथा अन्त) स्थानों पर शोभित होनेवाला जो यमक नामक प्रकार है वह भी उसी का मैद है ।^६ वर्ण विन्यास की विवक्षित के लिए यह आवश्यक है कि वह (वर्ण-विन्यास कर्ता) अत्यन्त जाग्रह

१- एको द्वौ बहवो वर्णाः बध्यमानाः पुनः पुनः

स्वल्पान्तरास्त्रिधा सौजा वर्ण विन्यासकर्ता । ३।१

हिन्दी वक्रौक्ति जीक्ति

२- एतदेव वर्ण विन्यासकर्तृत्वं चिरन्तनेष्टनुप्रास इति प्रसिद्धम् ।

वही, प्रथमान्वेष, पृ० ६६ ।

३- वर्गान्त योगीनः स्पर्शाद्विरुक्तास्त-ल-नादयः

शिष्टाश्च रादि संयुक्ताः प्रस्तुताश्चित्य शोभिनः । २।२ वही

४- क्वचिद्व्यवधानेऽपि मनोहारिनिबन्धना

ता स्वराणामप्यारुप्यात् परी पुष्पातिवृत्ताम् । २।३ वही

५- समान वर्ण मन्थार्थ प्रसादि श्रुतिमैश्वर्यम् ।

शौचित्य युक्त मायादि नियतस्थान शोभियत् ॥

यमक नाम काव्यस्याः प्रकारः परिदृश्यते ।

अतु शोभान्त रा मायादिदु नाति प्रतन्यते ॥ २।६-७, वही

पूर्वक विरचित न हो और न सुन्दर (प्रकृत -रस-विरोधी) वर्णों से भूषित हो अर्थात् पेशकता का परिस्थान आवश्यक बताया साथ ही पूर्व आवृत्त (यमक) को छोड़कर नवीन (वर्णों के यमक) के पुनरावर्तन से मनोहर होना चाहिए ।^१

आलोच्य कवि प्रसाद और निराला के काव्य में वर्ण-विन्यास कृता के समस्त भेदों को उपलब्ध किया जा सकता है जो कुन्तक के प्रतिबन्धों के अनुरूप ही रचित है । निराला ने अपनी भुभुति और वर्ण-विन्यास के योग से जिस विशिष्ट नाद व्यक्त कृता की सृष्टि की है वह उनके काव्य की ही नहीं अपितु सग्न युग की विशिष्टता उद्घोषित हुई । कुन्तक द्वारा परिगणित वर्ण विन्यास कृता के भेदों को हम प्रसाद और निराला के भाषागत विवेचन के सन्दर्भ में विवेचित कर चुके हैं यहाँ पर उन्हें पुनः लिखना व्यर्थ में कार्य-भार बढ़ाना मात्र होगा ।

(स) पदपूर्वादे कृता

प्रकृति और प्रत्यय के योग से निर्मित कुछ वर्णों का समुदाय पद है । प्रकृति पद का पूर्वादे अक्षर है और प्रत्यय परादे अक्षर इसी को आधार बनाकर पदगत कृता के दो भेद किये गए एक पद पूर्वादे कृता , दूसरा पद परादेकृता । पद के प्रारंभ अक्षर अर्थात् प्रकृति में कृता का योग होने से पदपूर्वादे कृता की सृष्टि होती है । हमारे मुख्य ८ भेदों की चर्चा हुई है । (१) ऋद्धि वैचित्र्य कृता (२) पर्यायकृता (३) उपचार कृता (४) विशेषण कृता (५) संवृत्ति कृता (६) वृत्ति कृता (७) लिंग वैचित्र्य कृता (८) क्रिया वैचित्र्य कृता । प्रसाद और निराला के काव्य में कृता के इन समस्त भेदों का विधान उपलब्ध है किन्तु प्रसूता पर्यायकृता, उपचार कृता और विशेषण कृता की ही है ।

(१) ऋद्धि वैचित्र्य कृता : जहाँ लोकोत्तर तिरस्कार अथवा प्रशंसा का कथन करने के अभिप्राय से वाच्य अर्थ की ऋद्धि से अर्थात् अर्थ का अध्यारोप अथवा उत्तम धर्म के अतिशय को आरोपणमिति रूप में कहा जाता है, वह कोई अपूर्व सौन्दर्य विधायक ऋद्धिवैचित्र्य कृता कही जाती है ।^२ प्रसाद और निराला के काव्य में इस प्रकार की कृता का आवृत्ति नहीं है, यथा -

१- वही, २१४

२- यत्र ऋद्धि सम्भाव्य पर्यायारोपमिति

सम्भावितपर्यायारोपमिति व प्रतीयते ।

लोकोत्तर तिरस्कार श्लाघात्मकणोपपत्तयः

वाच्यस्य शीघ्र्यते अपि ऋद्धिवैचित्र्य कृता । २१८-६ हिंदी क्रांतिकीर्ति ।

स्व विश्वास बिलाते वे,
हमी में बनते हैं विद्वान ।^१

फूलों की तेज पर मोर हो ।^२

प्रथम उद्धरण में विद्वान की व्यंजना लौकिक तिरस्कार को ध्वनित करती है। विद्वान का कार्य मात्र स्व विचार का संवर्द्धन करना है न कि स्व विश्वास को उत्पन्न करना। उसी प्रकार दूसरे उद्धरण में वाच्यार्थ तिरस्कृत है जिसमें यहाँ पर 'जड़ वैचित्र्य वक्रता की पृष्टि हुई है।

(२) पर्याय वक्रता : यह पर्याय के लाक्षणिक है पर्याय समानार्थक शब्दों को कहते हैं। पर्यायवक्रता वह है जिसमें वस्तु का अनेक शब्दों से कथन संभव होने पर (भी) प्रकाण के अनुस्यू होने से कोई (सर्वाति-शायी) विशेष पद (ही) प्रयुक्त किया जाता है।^३ इसके लिए आवश्यक निर्देश देते हुए कुन्तक ने कहा कि पर्याय अपने वाच्य अर्थ का अंतरतम होता है अर्थात् अभिव्यक्ति से इसका निकटतम सम्पर्क होता है। पर्याय अपने में स्वतः पूर्ण होता है। विशेषण के योग से मनोहर होकर वह (पर्याय) असंभव अर्थ की व्यंजना में समर्थ हो जाता है। पर्याय लंकार मेरुस्कृत भी होता है लंकार का साधन भी बनता है। यह ऐसा महत्वपूर्ण तत्त्व है जिसे काव्य का शोभातिशायी धर्म भी माना जा सकता है।^४ प्रसाद और निराळा के काव्य में वक्रता के इस प्रकार का आधिक्य है, यथा -

तिमिर का हारने को दुःख भार,
तेज अमिताभ लौकिक कान्त ।^५

क्या कहती हो ठहरी नारी संकल्प लज्जुल से अपने
तुम दान कर चुकी पहले ही जीवन के सोने से सपने ।^६

१- प्रसाद : फरना, पृ० ७७ ।

२- निराळा : पस्मिठ (महाराज शिवाजी का पत्र) पृ० १८२ ।

३- यत्रानेकशब्दाभिव्यक्त्यै वस्तुनः किमपि पर्यायपद प्रस्तुतानुगुणत्वेन प्रयुज्यते -

वक्रोक्तिजीवित २।१२ पृ० ६६ ।

४- वही, २।१०-११-१२,

५- प्रसाद : लहर, पृ० ८ ।

६- ,, : कामायनी (लज्जा सर्ग) पृ० ११४ ।

बोले 'स्मृति तुम नहीं चाह ! जिसके मन में हो रही चाह',^१

प्रथम पद में प्रसाद जी ने तिमिर, (ज्ञान) के हरण की जिससे प्रार्थना की है उसे अभिताम बताया है । क्योंकि तिमिर हरण का कार्य भगवान अभिताम (बुद्ध भगवान) के ही कष्ट का है । द्विती : और तृतीय उदाहरण में प्रयुक्त नारी तथा स्मृति शब्द भी सामिप्राय प्रयुक्त हुआ है इन स्थलों पर नारी के प्यायि स्त्री, लबला, देवी, शान्ता तथा वनिता आदि से कार्य नहीं चल सकता था । नारी शब्द में उसके आत्मोत्कर्ष, बलिदान, दृढ़ता , विश्वास आदि का बोध होता है ।

इसी प्रकार स्मृति शब्द को प्रयुक्त कर, प्रसंगानुसूल नारी में अन्तर्निहित स्मरण शक्ति का कलात्मक परिचय दिया गया है । प्रसाद जी का ध्यान शब्द-विन्यास पर अधिक रहा है उनका यह स्पष्ट मत था कि ' शब्दों में विन्न प्रयोग से एक स्वतन्त्र अर्थ उत्पन्न करने की शक्ति है - - - - - शब्द शास्त्र में प्यायिवाची तथा अनेकार्थवाची शब्द इसके प्रमाण हैं ।'^२

काव्य में प्यायिवाची शब्दों का अर्थगर्भित तथा कलात्मक प्रयोग निराला ने भी किया है, यथा -

बोले - ' सम्बरी देवि, निज तेज, नहीं वानर

यह - नहीं हुआ झार - युग्म-गत, महावीर, '^३

प्रिय) यामिनी जागी ।

लस फंज-दृग भरुण-मुल-तनूण-अनुरागी ।^४

शब्दों के अन्तरात्म के अन्यतम् पारसी कवि निराला ने हनुमान के शरिय और पराक्रम को व्यक्त करने के लिए 'महावीर' शब्द को प्रयुक्त किया है । इसी प्रकार द्वितीय उदाहरण में 'यामिनी', 'फंज', 'भरुण' और 'अनुरागी' शब्द

१- प्रसाद : कामायनी (पश्चिम मार्ग) पृ० २५६ ।

२- ५, : काव्य कला तथा अन्य विबन्ध, पृ० १४४ ।

३- निराला : कामिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५४ ।

४- ,, : गीतिका, पृ० ४ ।

पर्यायकृता के सुन्दर उदाहरण माने जा सकते हैं । 'यामिनी' शब्द रात्रि का बोधक है जिसे कवि ने मानवीकृत किया है यामिनी के जागने के पश्चात् उसके पंकज-दृग्वत्तरुण तथा कलम हो रहे हैं । उसके अश्रुसिक्त नेत्रों के लिए पंकज शब्द ही उपयुक्त है यहाँ कमल, रविन्द आदि से वह भाव नहीं व्यक्त हो सकता था जो पंकज शब्द से स्पष्ट होता है । इसी प्रकार तरुण मुख और तरुण-जबुरागी शब्द भी हैं । नायिका के रक्तिम मुख के लिए यदि कवि तरुण शब्द के स्थान पर अन्य शब्द प्रयुक्त करता तो भाव की कुशल व्यंजना न हो पाती । 'जबुरागी' शब्द प्रेम विह्वल भाव को व्यंजित करता है ।

इस प्रकार अर्थ-विवेक ज्ञायावादी कवियों में इतना अधिक था कि उन्होंने पर्याय शब्दों में भी अर्थ-भेद का फटा लगाकर प्रसंग के अनुसार उनका प्रयोग किया है जैसे लहर, तांग, बीचि, उर्मि हिल्लोल आदि तथाकथित पर्यायवाची शब्दों में भी भिन्न अर्थज्ञायाएँ हैं । इन अर्थज्ञायाओं का ज्ञायावाद में पूरा प्रयोग किया गया है ।^१ ज्ञानप्रसाद और निराला जैसे मेधावी युग कवियों के काव्य में अनेकार्थवाची शब्दों का प्रसंगानुसृत प्रयोग ही हुआ है ।

(३) उपचार-कृता : कुत्तक के शब्दों में 'उप' अर्थात् सादृश्यवश गाँण बाण अर्थात् व्यवहार को उपचार कहते हैं । + + + किसी अन्य वस्तु के सामान्य र्थ का लेशमात्र संबन्ध से भी दूरान्तर वस्तु पर आरोप उपचार कहलाता है ।^२ वस्तुतः उपचार कृता की यह विशिष्टता गौणी लक्षणा तथा रूपकादि अलंकारों का भी मूलधार है ।^३ कुत्तक ने यह बताया कि सत्कवियों की शैली में इसके सहस्रशः भेद संभव हैं ।^४ जिनमें से दूरान्तर शब्द को निर्वृत्त करते हुए उन्होंने प्रस्तुत और अप्रस्तुत को लेकर कुछ विशिष्ट प्रकारों का वर्णन किया , यथा - अमूर्त पर मूर्त का आरोप, जेतन पर जेतन का आरोप तथा वनपदार्थ पर द्रव पदार्थ का आरोप आदि । इस प्रकार उपचार कृता और लक्षणा के अन्तर्गलवर्ती तत्त्व मूलतः एक हैं । उपचार-कृता

१- डा० नामवर सिंह : ज्ञायावादयुग, पृ० १०८ ।

२- यत्र दूरान्तरेऽन्यत्प्रात् सामान्यमुपच्यते ।

लैङ्गनापि भवत् काञ्चिद वस्तुमुद्रिक्तवृत्तिताम् ॥ २।१३ । कौञ्चित्जीवितम्

३- यन्मूला वसतीलेखा रूपकादिरलङ्कृतिः २।१४

४- सौन्दर्यमुपचारकृताप्रकारः सत्कवि प्रवाह सहस्रशः सम्भवतीति सद्भवेः स्वयमेवा-
त्रिदश्यायः द्वितीया न्येण, कात्ता, १३, पृ० २२६ वही ।

और पार्श्वात्त्य अङ्कार मानकीकरण विशेषण विपर्यय आदि में भी पर्याप्त साम्य है। हिन्दी के आधुनिक युग में प्रसाद और निराळा के काव्य में वज्रता के इस प्रकार की विशेष समृद्धि हुई। प्रसाद और निराळा के काव्य में इसके सुनियोजित उद्धरण उपलब्ध है यथा -

अमिलाबाबाओं की काबट फिर मुप्त व्याज का जगना ।^१

दिवसावसान का समय

मेषमय आसमान से उतर रही है

वह संध्या-सुन्दरी परी-सी

धीरे-धीरे-धीरे,^२

प्रका उद्धरण में तमूर्तित्व अमिलाबाबा के लिए लेशमात्र साम्य के आधार पर काबट लेना तथा जगना बताया गया है जो केवल मूर्त प्राणी के लिए ही संभव है। इस प्रकार के अनेक उदाहरणों से प्रसाद की कामायनी भरी पड़ी है। कूर्त या चेतन पर दूरान्तर साम्य के आधार पर भी आलोच्य कवियों ने भाव व्यक्त किया है। संध्यासुन्दरी का परी सा धीरे-धीरे उतरना उपचारवज्रता का सुन्दर उदाहरण है।

उपचार वज्रता के विभिन्न प्रकारों का वर्णन करना यहाँ पर उन्हें व्यर्थ में दुहराना मात्र होगा। भाषा के अध्याय में हम उन्हें विवक्षित कर चुके हैं।

(४) विशेषण-वज्रता : जहाँ काव्य या क्रिया के महात्म्य या प्रभाव से वाक्य का सौन्दर्य प्रस्फुटित होता है वहाँ विशेषण वज्रता होती है।^३ अतः कुतूहल के विशेषण से अपिप्राय कारक अथवा क्रिया के भेदक धर्म से है जो यथावसर कारक अथवा क्रिया के वैशिष्ट्य का संपादन करता है। यह वैशिष्ट्य अथवा विशेषण दो प्रकार से अपना महात्म्य सिद्ध करता है - एक तो विशेष्य के स्वामाकिक सौन्दर्य को

१- प्रसाद : आधु, पृ० ७।

२- निराळा : परिमल, पृ० १२६।

३- विशेषणास्य महात्म्यात् क्रियायाः कारकस्य वा कर्तात्वमिति तावप्यं सा विशेषण वज्रता । २।१५। कर्ताक्तिबीक्ति।

प्रकाशित का और दूसरे अंशों के सौन्दर्य को परिवृद्ध कर । अन्य मैदों की भाँति इस मैद के विषय में भी कुन्तक लौचित्य पर बल देते हैं ।^१ वास्तव में पार्श्वचात्य साहित्य में मान्य विशेषण विपर्यय और भागतीय काव्यशास्त्र में परिगणित पंक्तिरालंकार से कुन्तक का विशेषण विपर्यय भिन्न नहीं । भाषागत अध्ययन के सन्दर्भ में हम इसका विवेचन कर आए हैं । उदाहरणार्थ यहाँ कुछ उद्धरण दृष्टव्य हैं-

उधर उपेक्षामय यौवन का बहता भीतर मधुमय प्रोत ।^२

----- धुँब-तारुण्य गुगर

जहाँ, लावण्य-मार धर-धर

काँपा कोमलता पर सस्वर

ज्यों मालकानि नव कीर्णा परः ।^३

प्रथम उद्धरण में कवि ने यौवन को उपेक्षामय और प्रोत को मधुमय बताकर अपने कथन में अपूर्व सौन्दर्य की सृष्टि की है गामिप्राय विशेषण का प्रयोग कर प्रसाद जी ने अर्ध गाम्भीर्य की सुनियोजित योजना की है । इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में महाकवि निराला ने पुत्री सरोज के निष्कलुष एवं पवित्र तारुण्य को विशेषण की कृता के माध्यम से व्यक्त किया है । प्रसाद और निराला के काव्य में कृता के इस विभेद का प्रचुर प्रयोग हुआ है ।

(५) संवृत्ति कृता : यह कला का उत्कर्ष विधायक तत्त्व है । इसमें सूक्ति की महत्ता होने से कथन प्रभावकारी बन जाता है । जहाँ वैचित्र्य कथन की इच्छा से किन्हीं सर्वनाम आदि के द्वारा वस्तु का संवरण (गोपन) किया जाता है वहाँ संवृत्ति-कृता होती है ।^४ कुन्तक के अनुसार स्पष्ट कथन की अपेक्षा साकेतिक सर्वनाम आदि के द्वारा उक्ति में कहीं अधिक चारुता आ जाती है ।^५

१- हिन्दी कन्नोक्तिजीवित(मूमिका) पृ० ६४ ।

२- प्रसाद ? कामायनी (चिन्तासंगी) पृ० १२ ।

३- निराला : अनामिका (सरोज स्मृति) पृ० १२६ ।

४- यत्र प्रीत्यते वस्तु वैचित्र्यस्य विवदाया

सर्वनामादिभिः कश्चित् सूक्ता संवृत्तिकृता । २।१६ ।

५- हिन्दी कन्नोक्तिजीवित, सं० डा० नगेन्द्र हिन्दी कन्नोक्तिजीवित (मूमिका) पृ० १४५ ।

कथन को प्रभावकारी बनाने के हेतु प्रसाद और निराला ने इस कृता का प्रयोग किया है। प्रसाद जी ने तो स्पष्टतः स्वीकार किया है कि 'कभी-कभी स्वानुभव संवेदनीय वस्तु की अभिव्यक्ति के लिए सर्वनामादिकों का सुन्दर प्रयोग इस क्रायामयी कृता का कारण होता है,^१ यथा -

दिंता कान्ता हूँ मैं जिन्नी उस स्तीत की उस मुस की^२

यह लंचल कितना हल्का मा कितने सौरभ से सना हुआ^३

यहाँ पर प्रथम उद्धरण में कवि ने 'उस' शब्द का प्रयोग कर देवयुग का देवमुस की ओर संकेत किया है जो प्रायः लुप्त होते हुए भी चमत्कारजन्य अर्थ की उत्पत्ति में सहायक हुआ है। इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में 'कितनी' और 'कितने' जैसे सर्वनाम वाचक शब्द अपरिमित गुणों को व्यंजित करते हैं प्रसाद के अतिरिक्त निराला ने भी इस कौटि की कृता की सृष्टि की है, यथा -

तड़ी दूर सारभ की सुन्दर जोड़ी

क्या जाने क्या-क्या कलकर दोनों ने ग्रीवा मोड़ी^४

दुल ही जीवन की कथा रही,

क्या कहूँ आज, जो नहीं कही।^५

प्रथम उद्धरण में 'क्या-क्या' कलकर दोनों ने ग्रीवा मोड़ी' शब्द कथन में कौतुहल को समाविष्ट करते हैं जो काव्य की कलात्मक विच्छिन्नता में पूर्णतः सहायक है। इसी प्रकार द्वितीय उद्धरण में 'क्या कहूँ आज' शब्द कवि के बोधित हृदय की ओर बढ़ी ही सशक्तता से संकेत करते हैं। संवृत्ति कृता का यह समस्त व्यापा व्यञ्जनाश्रित है जिससे प्रसाद और निराला का काव्य मरा पड़ा है।

१- प्रसाद : काव्यकला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १४५ ।

२- ,, : कामायनी (चिन्ता सर्ग) पृ० १४।

३- ,, : ,, (लज्जा सर्ग) पृ० १०६।

४- निराला : जनामिका (तट पर) पृ० ४६ ।

५- ,, : ,, (सरोज स्मृति) पृ० १३४ ।

(६) वृत्तिवृत्ता : जिसमें शब्दों का मात्रा आदि (समास, तद्धित कृत आदि)
वृत्तियों का सौन्दर्य प्रकाशित होता है उसके वृत्ति वैचित्र्य वृत्ता समझना चाहिए।^१
आलोच्य कवियों के काव्य में समास आश्रित वृत्ति वृत्ता का कुशल विधान उपलब्ध है।
हम समास वृत्ता का प्रयोग डा० नगेन्द्र के अनुसार दो प्रकार से होता है एक तो
चमत्कारपूर्ण कतिपय पृथक् शब्दों के समास से ऐसे नवीन शब्दों का निर्माण जो
वैचित्र्यपूर्ण हों, दूसरे वह जो समास का यह प्रयोग पर ही आश्रित हो।^२ जैसे -

गाल का पीदाणा-शर-विभूत-दिशप्रका, वेग-प्रसर,

विष्णुविराजितवन्दि - गजीवनयन-रत्नलहय-बाण
उल्लिखित जीवन-गद्य-मद-भोजन-महीधान।^३

शक्ति पूजा में निराशा ने सामाजिक पदावली का जो
विधान किया है वह अद्वितीय तथा बेजोड़ है। शक्ति शक्ति में उन्होंने अन्य
रचनाओं में वृत्ति वृत्ता का कलात्मक विन्यास किया है, यथा -

गान्धर्व-नर्किता-गारिता के तति विस्तृत वताःस्थल में -
वीर वीर नवीन विर पर विरगिरि-टल-फल में -
उगल-तरंग-गत-प्रलय-वन-गर्जन-जलधि-प्रकल में -
दिगति में- जल में - नम में - नल - नल में -
सिर्फ एक शब्द का सुप-सुप-सुप
है गूँज रहा सब कहीं।^४

वृत्तिवृत्ता का कलात्मक विधान निराशा ने ही अधिक
किया है। यद्यपि प्रसाद का काव्य ऐसी प्रांग में रिक्त नहीं है फिर भी, निराशा
की तुलना में यहाँ पर वो पीछे रह जाते हैं।

१- शब्दशक्तिवृत्ता वृत्तियों समीचीनता ।

यत्रोत्कृष्टता सा ज्ञेया वृत्ति वैचित्र्यवृत्ता । २।१६ - वक्रोक्तिजीवित ।

२- हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, डॉ० डा० नगेन्द्र (मुद्रिका) पृ० ७९ ।

३- निराशा : आत्मिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १४८ ।

४- ,, : परिमल (संध्या सुन्दरी) पृ० १२७ ।

(७) लिंग वैचित्र्य वक्रता : जिस (वक्रता) में भिन्न लिंगों (भिन्न लिंगवाले शब्दों) के समानाधिकरण्य (समानविभक्त्यन्त) रूप में प्रयोग से कुछ अपूर्व शोभा उत्पन्न हो जाती है वह लिंग वैचित्र्य वक्रता कहलाती है ।^१ अतः जहाँ लिंग के चमत्कारपूर्ण प्रयोग से सौन्दर्य की सृष्टि होती है वहाँ लिंग वैचित्र्य वक्रता होती है । इसके कई रूप हैं जैसे - (१) विभिन्न लिंगों को समानाधिकरण्य (२) अन्य लिंग संभव होने पर भी कोमलता या सौन्दर्यता के हेतु स्त्रीलिंग का प्रयोग, (३) अन्य समस्त लिंगों के संभव होने पर भी किसी एक विशेष लिंग का प्रयोग होना ।^२

जालोच्य कवि प्रसाद और निराला के काव्य में लिंग वैचित्र्य वक्रता का कलात्मक विन्यास दृष्टव्य है, यथा -

कामायनीं कुसुम वसुधा पर पड़ी
न वह मकरंद रहा ।^३

यहाँ कामायनी और कुसुम शब्द स्त्रीलिंग और पुल्लिंग होकर एक साथ प्रयुक्त हुए हैं जो कुछ के भिन्न लिंगों के प्रयोग से उत्पन्न चमत्कार की सृष्टि करते हैं । जालोच्य कवियों ने कोमलता एवं सौन्दर्यता के हेतु स्त्रीलिंग का प्रयोग अधिकता से किया है यथा -

सुना यह मनु ने मधु गुंजार मधुकारी का सा जब सानन्द^४
वह बली जब ललि, शिशिर-स्मीर ।^५

प्रथम उद्धरण में रस की फैलता के हेतु प्रसाद जी ने मधुकर से मधुकारी का दिया है पुल्लिंग को स्त्रीलिंग बना दिया । इसी प्रकार द्वितीय

१- भिन्नयोर्लिंगयोर्यथा समानाधिकरण्यतः

कापि शोभाभ्युदेत्येका लिंग वैचित्र्यवक्रता । २।२१ - हिंदी वक्रोक्तिजीवित

२- वही, २।२१-२२-२३ ।

३- प्रसाद : कामायनी (स्वप्न सर्ग) पृ० १८३ ।

४- ,, : ,, (अदासर्ग) पृ० ५३ ।

५- निराला : नीतिका, पृ० १० ।

उद्घरण में निराला ने समीर को स्त्री रूप प्रदान कर वह बली कह दिया ।

अन्य लिंग के संभव होने पर भी प्रसाद जी ने लिंग के लौचित्य तथा वक्रता की सृष्टि के हेतु विशिष्ट लिंग का सम्मिश्रण प्रयोग किया है, यथा -

लगा लहने आगन्तुक व्यक्ति मिटाता उत्कंठा सविशेष ;
दे रहा हो झोकिल सानन्द सधुन को ज्यों मधुमय मदिरा ।^१

इस प्रकार प्रसाद जी निराला ने काव्य में अपूर्व शोभा के उत्पादन हेतु लिंगों की विचित्रता को महत्व दिया है यद्यपि इसे विद्वानों ने व्याकरणसम्मत नहीं माना है जैसा भाषा के अध्याय में देस चुके हैं फिर भी काव्य में कलात्मक विचित्रता की सृष्टि होने से यह वक्रता का महत्वपूर्ण विधान माना जाना चाहिए ।

(८) क्रिया वैचित्र्य वक्रता : काव्य में क्रिया के वैचित्र्य पूर्ण प्रयोग से सौन्दर्य का उद्घाटन होना ही क्रिया वैचित्र्य वक्रता है । इसके पांच प्रमुख रूप हैं - (१) क्रिया का कर्ता के अत्यन्त अंतरंग भूत होना (२) कर्ता की अन्य कर्ताओं से विचित्रता (३) क्रिया के विशेषण का वैचित्र्य (४) उपचार मनोज्ञता तथा (५) कर्मादि-संवृति ।^२ प्रसाद जी निराला के काव्य में इस वक्रता के सभी रूप उपलब्ध हैं ।

क्रिया का कर्ता के अत्यन्त अंतरंगभूत होने से क्रिया वैचित्र्य वक्रता -

चातक की चकित पुकारें
श्यामा-ध्वनि ताल रहीती ।^३

यहाँ चकित क्रिया पुकार कर्ता से अत्यन्त घनिष्ठ प्रतीत होती है ।

कर्ता की अन्य कर्ताओं से विचित्रता -

अचपल ध्वनि की चपकी चपला
बल की महिमा बोली अबला ।^४

१- प्रसाद : कामायनी (श्रद्धासंगी) पृ० ५८ ।

२- कर्तुरत्यन्तरङ्गत्व कर्तन्तराविक्रता
स्वविशेषणवैचित्र्य उपचार मनोज्ञता २।२४।
कर्मादि संवृति: पंच प्रस्तुतीपित्यचारवः
क्रिया वैचित्र्यवक्रत्व प्रकारास्त इमे स्मृताः २।२५ । हिंदी कक्रोक्तिजीविकी
३- प्रसाद : अंध, पृ० ६ (४) निराला : जुलूसीवास, पृ० ४५ ।

यहाँ लबपल ध्वनि तथा बल की महिमा का लम्ब्य कर्ता चमकी चपला तथा बोली उबला से संयोग स्थापित होने से जिस अर्थ वैचित्र्य की पूर्ण होती है वह क्रिया वैचित्र्य कृता का सफल उदाहरण है ।
क्रिया के विशेषण का वैचित्र्य -

हरी-भरी सी दौड़-धूप , जो^१

फूम-फूम मृदु गरज-गरज बन धीर^२

प्रथम उदाहरण में दौड़ धूप क्रिया के लिए हरी-भरी विशेषण का प्रयोग किया है और द्वितीय उदाहरण में गरज क्रिया के लिए फूम-फूम विशेषण शब्द प्रयुक्त हुआ है जो वैचित्र्यपूर्ण प्रयोग होने से क्रिया वैचित्र्य कृता की शीट में आता है ।

उपचार मनोज्ञता -

चेतना बही जाती थी हो मंत्रमुग्ध माया में^३

कलियों की मुद्रित पलकों में सिसक रही जो गंध अधीर^४

यहाँ पर सादृश्य के आधार पर एक वस्तु पर दूसरे वस्तु के धर्म का आरोप किया गया है । प्रसपद में बही जाती क्रिया चेतन्यता का बोधक है जिसे प्रसाद जी ने चेतना जैसी वृत्ति के लिए प्रयुक्त किया है । इसी प्रकार द्वितीय पद में निराळा जी ने गंध जैसे अमूर्त तत्त्व के लिए सिसक रही क्रिया का प्रयोग किया है, जो उपचार मनोज्ञता का सफल उदाहरण है ।

कमादि संवृति -

आवा कुल-कुल मुस्कुरा उठी^५

१- प्रसाद : कामायनी (चिन्ता सर्ग) पृ० १३ ।

२- निराळा : परिमल (वादल राग) पृ० १६० ।

३- प्रसाद : आँसू , पृ० १४ ।

४- निराळा : परिमल (यमुना के प्रति) पृ० ४७ ।

५- प्रसाद : कामायनी (हृष्या सर्ग) पृ० १५१ ।

यहाँ पर मुस्कराना प्रिया में कुछ-कुछ कर्म के योग से
अद्वितीय भाव की गृष्टि होती है जो कर्मादि संवृति द्वारा ही संभव है। वही
क्रिया कृता का यह रूप संवृति कृता का ही प्रतिरूप है।

(ग) पद पराई कृता -

पद के पूर्वार्द्ध कर्तात् प्रातिपदिक की ही भाँति पद के उत्तरार्द्ध
कर्तात् सुप के विचित्र या वक्र प्रयोग से कृता में जो चमत्कार उत्पन्न होता है वही
पद पराई कृता है। आचार्य कुन्तक ने उसके छः प्रमुख प्रकारों की चर्चा की है-

(१) काल वैचित्र्य कृता, (२) कारक कृता, (३) संख्या कृता या वचन कृता,
(४) पुरुष कृता, (५) उपग्रह कृता, (६) प्रत्यय कृता।

(१) काल वैचित्र्य कृता : जहाँ वाचित्य के अनुरूप काल समीपता को प्राप्त
ही जाता है, वहाँ काल-वैचित्र्य कृता होती है।^१ यथा -

वह दुपहरी थी

लू में फुलमानेवाली ; प्यास से जलानेवाली

थोड़ी सी रहे थे ततकाया में हम दोनों

तुर्की का एक बठ जाया मँकावात-सा।^२

याद है दिवस की प्रथम धूप

गी गड़ी हुई तुम पर पुरुष,

बैलती हुई तू परी चपल

ग्राम उद्धरण में प्रसाद जी ने वह दुपहरी थीं जैसे मृत्कालीन
प्रयोग के विषय को रोचक बनाने का पूर्ण प्रयत्न किया है उन्हें रानी कमला को
जैसे अतीत में पुनः ठाँटा लाने में पूर्ण सफलता मिली है। तृतीय उद्धरण में
कवि निराळा के मन में शरीर की स्मृति अन्य अतीत भावनारों उस प्रकार जाग्रत

१- वाचित्यान्तरतम्येन समयो समीपताम्

याति तत्र भवत्येता काल वैचित्र्यकृता २।२६। स्थिती कौत्तिकीकित

२- प्रसाद : लहर (प्रलय की छाया) पृ० ७२-७३।

३- निराळा : जगमगा (शरीर स्मृति) पृ० १२२।

होती है जो सृष्टय के समस्त सजीव प्रतीत होती हैं। भूतकालीन क्रिया से उद्बुद्ध वर्तमान को सजीव बनानेवाली ये पंक्तियाँ काल वैचित्र्य कृता का सुन्दर उदाहरण हैं।

(२) कारक कृता : सामान्य कारक का मुख्य रूप से और मुख्य का सामान्य रूप से कथन कर, तब कारकों का विपर्यय कर अर्थात् कर्ता को कर्म या करण का रूप और कर्म या करण को कर्ता का रूप देकर प्रतिभावान कवि अपनी रचित में एक अपूर्व चमत्कार उत्पन्न कर देता है। यही कारक वैचित्र्य कृता है।^१ कालीन्ध्र कवियों के काव्य में कृता का यह प्रकार दृष्टव्य है।

झोटी सी कुटिया में रह दू,
नहीं व्यथा साथिन को।^२

यहाँ प्रसाद जी ने चमत्कार की सृष्टि के लिए मुख्य अपादान अर्थात् अनुशी विभक्ति के चिह्न के लिए का लोप कर उसके स्थान पर अन्य कर्मकारक अर्थात् तृतीया विभक्ति के चिह्न 'को' का प्रयोग किया है। जिससे यह कारक कृता का वैचित्र्य पूर्ण प्रयोग कहा जा सकता है।

(३) संस्था कृता : काव्य में वैचित्र्य की उत्पत्ति के हेतु जब कविजन संस्था अर्थात् वचन का विपर्यय करते हैं तब संस्था कृता की सृष्टि होती है।^३ वस्तु तत्त्व को कलात्मक रूप प्रदान करने के हेतु प्रसाद और निराळा ने भी संस्था कृता का कुछ विधान किया है, यथा -

१- यत्र कारक सामान्य प्राधान्येन निबध्यते

तत्त्वा ध्यातॄणामुत्कृष्टा भावामिवानतः । २।२७ ।

परिपोषयितुं कान्तिं भगीमणितिरम्यताम्

कारकाणां विपर्ययः मौक्त्यं कारक कृता । २।२८

हिन्दी कृतिजीविता

२- प्रसाद : उद्भर, पृ० ४४ ।

३- कृतिन्ति काव्यवैचित्र्य विवक्षापरतन्त्रिता : ।

यत्र संस्थाविपर्ययः तां संस्थाकृता विदुः । २।२६ ।

हिन्दी कृतिजीविता

अ-सीकर सदृश नखत से अम्बर पट मींगा होता ।^१

किसके स्वर से आज मिला दोगी वणों का गान ।^२

प्रथम एवं द्वितीय उद्धरण में नखत तथा वणों का गान जैसे एकवचन का प्रयोग कथन में स्मणीयता की पूर्ति के लिए किया गया है अन्यथा नदात्रों आदि बहुवचन का प्रयोग भी किया जा सकता था ।

(४) पुरुष कृता : जहाँ सौन्दर्य की रचना के लिए उत्तम पुरुष और मध्यम पुरुष का विपरीत रूप से प्रयोग किया जाता है वहाँ पुरुष कृता होती है । आलोच्य कवियों के काव्य में ऐसे अनेक उद्धरण मिलते हैं, यथा -

कामायनि ! तू हृदय रुड़ा का धीरे-धीरे सब सह ले ।^३

जाना तो क्यणिमाँपाय पर रहा मदा संकुचित काय ।^४

प्रथम उद्धरण में श्रद्धा अपने ही लिए अन्य पुरुष का प्रयोग कर रही है जिससे उसके कथन में अपूर्व सौन्दर्य की पूर्ति हुई है । इसी प्रकार दूसरे उद्धरण में भी पुरुष का विपरीत प्रयोग हुआ है । कवि ने संकुचित काय जैसे अन्य पुरुष का प्रयोग अपने लिए किया है ।

(५) उपग्रह-कृता : उपग्रह का अर्थ है वातु-पद । संस्कृत में वातुजों के दो पद होते हैं - परस्मैपद और आत्मने पद । जहाँ काव्य की शोभा के लिए (परस्मैपद और आत्मनेपद) दोनों पदों में से औचित्य के कारण किसी एक का प्रयोग किया जाता है उसी को उपग्रह कृता कहते हैं ।^५ कृतक द्वारा निर्दिष्ट उपग्रह कृता की

१- प्रसाद : आशु, पृ० २३ ।

२- निराळा : पश्चिम (तारों के प्रति) पृ० ७७ ।

३- प्रत्यक्तापर भावश्च विपद्यासेन योज्यते

यत्र विच्छिद्यते सेना ज्ञेया पुरुषकृता । २।३० । - हिन्दी कृतोक्तिजीविता

४- प्रसाद : कामायनी (स्वप्न सर्ग) पृ० १८५ ।

५- निराळा : अनामिका (मराठी स्मृति) पृ० ११८ ।

६- पदयोः समयोः औचित्यादियुज्यते

श्रीभार्ये यत्र जल्पन्ति तानुपग्रहकृतान् । २।३१ । - हिन्दी कृतोक्तिजीविता

विशेषतः हिन्दी साहित्य में पूर्णतः संभव नहीं हो सकती फिर भी आधुनिक युग में प्रचलित कर्मकृतवाच्य के वैचित्र्यपूर्ण प्रयोगों को उपग्रह कृता के अन्तर्गत परिगणित किया जा सकता है, यथा -

मैं अभी तोलने का करती उपहार स्वयं तुल जाती हूँ ।^१

हर धनुर्मास को पुनर्वार ज्यों उठा हस्त ?

प्राप्त उद्धरण में प्रसाद जी ने क्रिया का जो फल दूसरे पर घटित होना चाहिए था उसे क्रिया पर ही घटित कर दिया । यह तोलना अन्य पुरुष को चाहती है किन्तु स्वयं तुल जाती के अर्थः यह कर्म कर्तृ वाच्य का एकल प्रयोग है । इसी प्रकार दूसरे उद्धरण में उठा हस्त कर्माक्ष हाथ का स्वयं उठना कर्म का जो रूप कवि ने प्रस्तुत किया है वह उपग्रह कृता है ही अन्तर्गत आवेगा ।

(६) प्रत्यय कृता : पदपराद्ध कृता के समस्त प्रकार प्रत्यय कृता के समकार के ही अन्तर्गत आते हैं किन्तु कुन्ता ने इसे किससे पदपराद्ध कृता का एक भेद मानते हुए बताया कि जहाँ एक प्रत्यय में दूसरा प्रत्यय लगाकर अपूर्व शब्दार्थ उत्पन्न किया जाता है वहाँ प्रत्यय कृता होती है । यह प्रत्यय कृता तिहुँ यदि प्रत्यय से विहित अन्य प्रत्यय के शब्दार्थ में देखी जा सकती है ।^३ प्रसाद जी निराला के काव्य कृता के इस प्रकार का कलात्मक रूप दुष्टव्य है -

सिंच भया सहसा

पश्चिम-जलधि कूल का वह पुरम्य चित्र

मेरी इन दुस्त्रिया अंशुधियों के सामने ।^४

देखी आज राजलक्ष्मी

प्रसर से प्रसरतर- प्रसरतम दीक्षती ।^५

१- प्रसाद : कामायनी (लम्बा सर्ग) पृ० १५३ ।

२- निराला : आत्मिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५१ ।

३- विहितः प्रत्ययादन्यः प्रत्ययः क्मनीयताम्

यत्र कामापि पुष्पाति मान्या प्रत्ययकृता । २।३२। - हिंदी कौस्तुभजीवित

४- प्रसाद : ठहर (प्रलय की काया) पृ० ७६ ।

५- निराला : पत्थिल (इनपति शिवाजी का पत्र) पृ० २०० ।

प्रथम उद्घरण में शब्दों में 'इ' प्रत्यय को जोड़कर दुती जाँस की स्थिति को स्पष्ट किया गया है। द्वितीय उद्घरण में प्रथम में 'तरपुं' और 'तनपुं' लगाकर प्रसरतर और प्रसरतम शब्दों की रचना की गई है जो भावामिव्यंजक पदों में अपूर्व सौन्दर्य की सृष्टि करते हैं।

उपर्युक्त पदवक्रता के दो प्रमुख भेद - प्रकृति अप्रति वातु रूप पूर्वार्द्ध और प्रत्यय रूप परार्द्ध की चर्चा के पश्चात् भी पद के दो अन्य भेदों की विवेचना शेष रह जाती है। संस्कृत व्याकरण में पद के चार रूप माने गए हैं (१) नाम, (२) आख्यात, (३) उपसर्ग और (४) निपात। इनमें से नाम (पूर्वार्द्ध वक्रता) और आख्यात (परार्द्धवक्रता) की चर्चा ही हुई है उपसर्ग और निपात की जो अवयव रहित हैं उनकी विवेचना भी अनिवार्य है। अव्युत्पन्न होने के कारण कृतक ने इन पर अलग से विचार किया है।^१

उपसर्ग वक्रता : जहाँ उपसर्गों का प्रयोग क्रिती स्मणीय अर्थ के चोतन में समर्थ होता है वहीं उपसर्ग वक्रता होती है। इसका मूलाधार उपसर्ग का समत्कारपूर्ण प्रयोग है। जो प्रसाद और निराठा के काव्य में सहज प्राप्य है यथा -

सधन गगन में सीम प्रक्षेपन,^२

स्वयं प्रभा समुज्ज्वला स्वतंत्रता पुकारती^३

दिवस-भूति हवि निरास नाँकार^४

एक सी, ल्युत-लदा में रहा जो दुराक्रान्त^५ हिसलललललललल

१- रसादि चोतनं यस्यामुपसर्ग निपात यौ :

वाक्येक जीवित्वेन साधरा पदवक्रता २।३३। हिन्दी क्रांतिजीवित

२- प्रसाद : कामायनी (चिन्ता सर्ग १ पृ० २१ ।

३- प्रसाद संगीत(चन्द्रगुप्त) पृ० ११७ ।

४- निराठा : अपरा (स्मृति) पृ० १०७ ।

५- ,, : जानिका (राम की शक्ति पूजा) पृ० १५०।

निपात वक्रता : निपात से अभिप्राय पद के उस रूप से है जो अवयव रहित व्युत्पन्न पद होते हैं। काव्य में कुशल कवि उनका कलात्मक प्रयोग रसोत्कर्ष के लिए करता है। निपात अर्थ के पोतक ही होते हैं वाक्य नहीं।^१ योंतका प्रादयो येन निपाताश्चादयो यथा^२ निपात का यही कुशल उपयोग-निपात वक्रता के नाम से संबोधित किया जाता है।^३ प्रसाद और निराला के काव्य में निपात वक्रता के उदाहरण दृष्टव्य हैं -

आह ! मार्ग के अग्रदूत । तुम अमफल हुए, विहीन हुए ।^२

बहुत दिनों पर एक बाग तो पुस की बीन बजाऊँ ।^३

जानकी हाय ! उद्धार प्रिया न हो सका^४

दलित मात की ही विधवा है ।^५

इस प्रकार शालोच्य कवियों ने आह, तो, हाय ही आदि निपात बोधक अवयवों का प्रयोग का काव्य में विलक्षणता की उद्भावना की है।

प्रसाद और निराला के काव्य में पदवक्रता के समस्त पैरों का अन्तर्भावित हुआ है अपनी शिल्प चातुरी से दोनों कवियों ने पद वक्रता का कलात्मक विन्यास किया है।

(घ) वाक्य वक्रता

वाक्य की वक्रता सामान्यतः पदार्थ तथा अर्थ की वक्रता है। कुन्तक के अनुसार वस्तु का उत्कर्ष युक्त स्वभाव से सुन्दर रूप में केवल शब्दों द्वारा वर्णन अथवा वाक्य की वक्रता कहलाती है।^६ उन्होंने तृतीयोन्मेष के आरंभ में ही

१- हिन्दी क्रीडोक्तिजीवित : सं० डा० नगेन्द्र (मुमिका) पृ० ८३ ।

२- प्रसाद : कामायनी (विन्तासनी) पृ० १५ ।

३- ,, : ,, (कर्म मार्ग) पृ० १२० ।

४- निराला : ज्वामिका (राम की लज्जा पूजा) पृ० १६३ ।

५- ,, : परिमल (विधवा) पृ० ११७ ।

६- उदारस्वपरिस्मन्दसुन्दरत्वेन वर्णनम्

वस्तुनां वक्र शब्देक नोचरत्वेन वक्रता । ३।११। - हिन्दी क्रीडोक्तिजीवित ।

यह भी बताया कि वाक्य, वाच्य तथा वस्तु की वक्रता सामान्यतः एक ही बात है अतएव वाक्य वक्रता का ही दूसरा नाम वस्तु वक्रता अथवा वाच्य वक्रता है । कुन्तक ने इसके दो प्रमुख विषयों की चर्चा की है एक, सहजा और दूसरा, जाहय्या ।^१

(१) सहजा : इसके अन्तर्गत वस्तु का प्रकृत वर्णन आता है । सहज का अर्थ अर्थ ही है स्वभाविक रूप से उत्पन्न वस्तु । जिसे आलंकारिकों ने स्वभावविकृत अलंकार भी कहा है किन्तु कुन्तक ने उसे अलंकार्य ही माना है ।^२ कुन्तक के अनुसार प्रत्येक वस्तुओं के कुछ स्वभाविक र्म या सहजात विशेषताएँ होती हैं जिनका यथावत् उत्कर्षमय स्वभाविक विधान कर देना ही कवि कर्म है ।^३ प्रसाद और निराळा के काव्य में वाक्य वक्रता का सहजा रूप भी उपलब्ध है यथा -

रौ-रौकर सिसक-सिसक कर कहता मैं कारण-कहानी
तुम पुन नौचते पुनते करते जानी जन जानी ।^४

यहाँ कवि ने रुदन की जिस स्थिति का वर्णन किया है वह बहुत ही स्वभाविक बन पड़ा है । सिसक-सिसक का मन की बात कहना और पुननेवाले निष्ठुर प्रेमी का अनपुनापन काना काव्य में उत्कर्ष विधायक प्रतीत होता है वाच्य की यह वक्रता प्रसाद के अतिरिक्त निराळा के काव्य में भी प्राप्य है यथा -

वह जाता,
दो टुक कलेजे के करता फड़ता पथ पर जाता ।
पेट- पीठ दोनों मिलकर हैं एक,
चल रहा लुट्टिया टैफ,
मुट्ठीभर दाने को - भूल मिटाने को
मुँह फटी-मुरानी फोली का फैलाता ।^५

१- तैजा सहजाहाय्यैवमिन्ना वर्णनीयस्य वस्तुनो द्विप्रकारावक्रता ।

वही, तृतीयोन्मेष की कारिका २ की वृत्ति,

२- वही, तृतीयोन्मेष की कारिका १ की वृत्ति ।

३- यस्मादत्यन्त समणीय स्वभाविक धर्मयुक्त वर्णनीयवस्तु परिग्रहणीयम्,
वही, तृतीयोन्मेष की कारिका १ की वृत्ति ।

४- प्रसाद : वासु, पृ० ११ ।

५- निराळा : परिमल (मिहसुन) पृ० १२५।

कवि ने अपने उत्कर्षयुक्त कर्म कौशल से मित्रदुक की दयनीय दशा को सहज रूप में व्यक्त किया है। निराला का काव्य ऐसे क्षणों में भरा पड़ा है। प्रसाद की अपेक्षा निराला उस क्षेत्र में अधिक सफल रहे हैं।

(2) आचार्य : इसका रूप सहजा से भिन्न है गारुण्य, सहजा में प्रकृत तथा स्वाभाविकता की प्रधानता होती है और आचार्य में कवि नेपुण्य तथा अभ्यास। कुत्क के अनुसार कवि अपने कौशल के द्वारा उसमें कुछ कलात्मक रीति-रिवाज की उद्भावना या अधान कर देता है जिससे उसका सदा मात्र से प्रतीत होनेवाला मूल रूप आच्छादित हो जाता है और वह लोकों पर सौन्दर्य से सम्पन्न एक गया ही रूप धारण कर लेता है।^१ आचार्य की चर्चा में कुत्क ने यह भी स्वीकार किया है कि प्रस्तुत सौन्दर्य-अपिणी होने पर भी यह व्यंग्यकार का ही दूसरा नाम है।^२ अतएव यहाँ पर इसे लेकर प्रसाद और निराला के काव्य का विवेक करना विषय जो पुनः दुहराना है क्योंकि अप्रस्तुत विधान के प्रसंग में व्यंग्यकारों की चर्चा कर चुके हैं।

(ड०, च) प्रकरण कृता और प्रबन्ध कृता

इन दोनों में आचार्य कुत्क ने वस्तुतः प्रबंध काव्य के कथानक के स्वल्प तथा विधान की ही चर्चा की है। उन्होंने प्रबंध के एक देश अथवा कथा के एक प्रसंग को प्रकरण कहा है।^३ कुत्क द्वारा उद्घोषित प्रबन्धकृता संपूर्ण कलाओं से युक्त प्रबन्ध कौशल का ही दूसरा नाम है। उनके अनुसार जहाँ इतिहास में अन्य प्रकार से दिखता है वहाँ रस की सम्पत्ति की उपेक्षा करके किसी अन्य रस से कथा की समाप्ति की जाए वहाँ प्रबन्ध कृता होती है।^४ कुत्क ने विस्तार से इसकी विशेषताओं का भी वर्णन किया है।

१- हिन्दी कृतोक्तिजीवित, सं० डा० नगेन्द्र (मुद्रिका) पृ० ८७।

२- तदेवमाचार्या येयं सा प्रस्तुतविच्छेदिविवाहप्यर्थाख्यातिरेकेण नान्या आचिदुप पश्यते।
वही, तृतीयोन्मेष काव्य २ की वृत्ति।

३- प्रबन्धरसक देशानां ४।५। - हिन्दी कृतोक्तिजीवित।

४- इतिवृत्तान्यथावृत्त रस सम्पत्तिपेदाया
रसान्तराण रम्येण यत्र निर्वहण भवेत्।
तस्या एवं कथामूर्तिरामुल्लोम्भीकितान्वितः

विनयानन्द निष्पत्त्यैः सा प्रबन्धस्यवृत्ता। ४।१६-१७। - हिन्दी कृतोक्तिजीवित।

कुतूहल द्वारा विभाजित कक्रोक्ति के इन अंतिम दो प्रकारों के संदर्भ में प्रसाद और निराला के काव्य का विवेचन करना विषय का पुनरावर्तन मात्र होगा। कारण, काव्यरूप के अध्याय में प्रबन्ध-शिल्प के अन्तर्गत इन्हें भी आधार बनाकर इनके काव्य रूपों की विवेचना कर चुके हैं।

प्रसाद और निराला के काव्य में उपलब्ध कक्रोक्ति के समस्त प्रेमियों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि उनके काव्य में कुतूहल के कक्रोक्तिवाद का पुनः समर्थन किया गया है। दोनों कवियों ने काव्य में रमणीयता तथा सरसता की पृष्टि के लिए उक्ति वैचित्र्य पर विशेष कल दिया है। प्रसाद ने तब तो सैद्धांतिक रूप से अपने निबन्ध में 'वैदग्ध्य मंगीमणिति' की महत्ता को स्वीकार किया है। निराला ने प्रत्यक्षात् तब तो नहीं किन्तु अप्रत्यक्षात् कथनमंगिमा को स्वीकार किया है। कथन में तब गंभीर्य की पृष्टि तथा प्रसविष्णुता लाने के हेतु आलोच्य कवियों ने कक्रता को अनिवार्य माध्यम माना है। द्विवेदीयुगीन शुष्क तथा गचवत नीरस काव्यमाणा में सरसता, रमणीयता लाने के लिए कक्रोक्ति का समर्थन आवश्यक भी था।

प्रसाद और निराला के काव्य शिल्प का प्रमुख भाग कक्रोक्तिमूलक है। इनके आश्रय से दोनों कवियों ने अपने भावामिव्यञ्जना को सजाया, संवारा तथा सुवृद्ध बनाया है। कक्रोक्ति के विधान में दोनों कवि जहाँ समान दिखाई देते हैं वहीं अपनी वैयक्तिकता तथा कुतूहल के शब्दों में कवि-कर्म के आधार पर एक दूसरे से बिलग भी हो गए हैं। वर्ण विन्यास कक्रता में यदि निराला सफल हुए हैं तो प्रबन्ध कक्रता में प्रसाद। जहाँ तक पद पूर्वादि और परार्द्धकक्रता में सफलता-असफलता का प्रश्न है दोनों कवि समान हैं। वाक्य कक्रता का भी कुछ विन्यास इनके काव्य में हुआ है। काव्य के क्षेत्र में दोनों कवियों ने मिलकर जो नूतन उद्भावनाएँ की हैं उनमें से एक वाक्यगत कक्रताएँ भी हैं जो आजकल होकर समय के चक्र में बह गयी थी। आलोच्य कवियों ने अपने ढंग से काव्य में उन्हें पुनर्जीवित किया।

प्रतिभा संपन्न कवि प्रसाद और निराला के काव्य का शिल्प पक्ष विविध उपकरणों के कलात्मक विधान से गुम्फित है जो उनके अपक प्रयास का

परिणाम मात्र कहा जा सकता है। दोनों कवियों ने अपने अभिव्यञ्जना प्रणाली में भारतीय एवं पाश्चात्य शैलिक तत्वों को महत्व देने के साथ ही स्वानुभूत शिल्प उपकरणों को भी प्रस्तुत किया है। काव्यशास्त्र के किसी भी निश्चित नियम में जाबद न होने के कारण दोनों कवि भेद स्थलों पर समानता रखते हुए भी भिन्न प्रतीत होते हैं। काव्य विज्ञान में कैलिजिका तथा स्वतंत्रता के पौष्पक कवि प्रसाद और निराला शिल्प पदा के एक ही उपकरण को व्यक्त करने में परस्पर विलग हो गए हैं किन्तु इससे काव्य विज्ञान को जगि नहीं बल्कि लाभ ही हुआ है। विषय की सरस, रमणीय, प्रभावोत्पादक, कलात्मक तथा अभिव्यञ्जक बनाने के लिए दोनों कवियों ने जिस अभिव्यञ्जना तत्वों को ग्रहण कर प्रस्तुत किया इसकी अन्तरात्मा का इन्हें पूर्ण ज्ञान था और इसी से जलौच्य कवियों का काव्य आस्वाद्य सिद्ध हुआ।

प्रसाद और निराला ने अपनी गहन एवं गंभीर अनुभूतियों को संवेदनीय बनाने के लिए अप्रस्तुतों का भी आश्रय लिया। काव्य में शास्त्रीय अप्रस्तुतों को अपने व्यक्तिगत विशेषताओं से निमज्जित कर प्रस्तुत करने में दोनों कवि सफल रहे। कहीं-कहीं पर इन कवियों ने मूलतः मौलिक अप्रस्तुतों को ही व्यक्त किया है जो उनकी ही नहीं इनके समस्त युग की विशेषता मान्य हुई। प्रसाद और निराला ने अपनी सुधमातिधुधन तथा जल्प भावनाओं को व्यक्त करने में जिन अप्रस्तुतों की रचना की वह उनके कला प्रवणता के नोंदक हैं। दोनों कवियों ने उत्कारवादी जाचार्यों द्वारा उद्घोषित शब्दालंकार तथा अर्थालंकार को अपने काव्य में प्रसंगानुसृत प्रयुक्त किया है किन्तु शब्द एवं वर्ण-मैत्री पर बाधित वह अनुप्रास योजना जो संगीतात्मकता की धृष्टि कर काव्य-विधायक-गुण के रूप में प्रतिष्ठित हुई महाकवि निराला के जलज प्रयास का प्रतिफलन है। सर्जात्मकता का वह पदा जहाँ अमूर्त भावों को व्यक्त किया गया है कवि प्रसाद का योगदान सराहनीय है। अप्रस्तुत विज्ञान में प्रसाद और निराला की समता विषमता को यहाँ पुनः दुहराना विषय का पुनरावर्तन मात्र होगा।

भाव-अभिव्यञ्जना को प्रस्तुत करनेवाले सूक्ष्म उपकरण 'बिम्ब' के विज्ञान में जलौच्य कवियों की अनुभूत सफलता मिली है। दोनों कवियों की सूक्ष्म कल्पना विधायनी शक्ति ने काव्य में जिस संवेदनीयता तथा प्रमविष्णुता की धृष्टि की है वह उनके युग की प्रमुख विशेषता सिद्ध हुई है। दोनों कवियों के काव्य में स्थूल

विम्बों की अपेक्षा सुदृढातिमुद्गम विम्बों का विधान अधिक हुआ है। काव्य की चित्र-मयता तथा बोधगम्यता प्रदान करने के हेतु शब्दों में नूतन अर्थ प्रदीपण का जो दुस्तर कार्य आलोच्य कवियों द्वारा संपन्न हुआ वह अन्यत्र वर्तमान था। प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प का महत् पदा विम्ब प्रधान है, प्रतीक, लक्षणा, व्यंजना अस्तुत विधान आदि उसके उपवर्गी प्रतीत होते हैं। कथन में नव्यता तथा पूर्ण गांधीर्य की सृष्टि करने में विम्ब का जो आश्चर्य आलोच्य कवियों ने लिया उसे कलात्मक ढंग से प्रस्तुत करने में वो पुणतिः सफल हुए।

प्रसाद और निराला के काव्य-विधान का एक महत्वपूर्ण पदा शब्द और अर्थ के वक्र प्रयोग पर निर्भर है। कुतक के वक्रोक्तिवाद को दोनों कवियों ने अपनी काव्य में प्रयुक्त कर उसे पुनः जीवंत रूप प्रदान किया। वर्ण, पद, वाक्य, विषय, प्रकरण व प्रबन्ध के विन्यास में जिस काव्यगत सौन्दर्य तथा चारुत्व की सृष्टि हुई है उसके मूल में वेदग्य मंगी मणिति की चमत्कारी छीला निहित है। शब्द और अर्थ की स्वाभाविक वक्रता से काव्य में इन कवियों ने जिस विच्छिन्न और नूतन काव्य का सृजन किया वह उनके काव्य की नहीं उनके समस्त युग की महत्वपूर्ण उपलब्धि उद्घोषित हुई। वास्तव में नवीन कविता में भावना का प्राधान्य हुआ जो आन्तरिक स्पर्श से पुलकित थी। ताम्रपत्र मुद्रम भावों की प्रेरणा से वाङ्मय स्थूल आकार में भी विचित्रता उत्पन्न हो गई और हिंदी में नवीन शब्दों की मंगिमा का प्रयोग होने लगा।----- शास्त्रीय प्रतिष्ठा में प्रयत्नशील प्रसाद की शौर्यप्रिय दृष्टि वक्रोक्तिजीवित पर भी पड़ी और उन्होंने कुतक का प्रमाण देकर ज्ञायावाद की आप्तता सिद्ध की।^१ इस प्रकार प्रसाद ने वक्रोक्ति को युग विशेष की महत्वपूर्ण आवश्यकता बताई। किन्तु व्यावहारिक दौत्र में प्रसाद ने उसे साध्य न मानकर साधन ही माना है। आलोच्य कवि निराला ने भी इसे साधन रूप में ही स्वीकारा है। फिर भी काव्य के सङ्करण तथा सज्जा में वक्रोक्ति को प्रमुख स्थान दिया है।

१- हिन्दी वक्रोक्ति जीवित : डॉ० डा० नैन्द्र (मूमिका) पृ० २७३ ।

प्रताप और निराला ने अपनी सप्रतिम काव्य प्रतिभा से
 अभिव्यञ्जना के इन समस्त नूतन प्रतिमानों में अद्भुत-कौशल दिखाया है।
 काव्य के कलात्मक पक्ष में सौन्दर्य की दृष्टि के साथ ही दोनों कवियों
 ने अर्थ-दामता की परिधि को भी विस्तार प्रदान किया है। काव्य
 विन्यास में भावों को गौचर और गजीव रूप प्रदान करने में प्रयत्नशील
 कवि प्रताप और निराला ने अभिव्यञ्जना की नूतनता तथा अभिव्यञ्जना की
 विशेष महत्त्व दिया।

अध्याय - ७ : कन्द

(क) स्वल्प एवं प्रकृति

(ख) प्रसाध और निराशा का कन्द-विधान

इ = द

रूप एवं परिभाषा : व्याख्यित इन्द्र-वद भाषण के प्रतिकूलरूप ही कवि के मनोमस्तिष्क से निःसृत भाव एवं विचार अभिव्यक्त होकर काव्य की रूपाकार स्थिति को प्राप्त होते हैं। इन्द्र काव्य-शिल्प का वह अनिवार्य उपकरण है जो कवि के भावों तथा विचारों को व्यवद कर प्रमविष्णु, अणश्रुत, रसस्निग्ध, संवेदनीय तथा प्रेक्षणीय बनाने के महत्त उपक्रम में सहायक होता है। अथर्व कुशल काव्य-शिल्पी अपने सम्पूर्ण कृति में प्राणा प्रतिष्ठा एवं काव्यगत वैशिष्ट्य की रक्षा के हेतु अभिव्यक्ता के विविध प्रसाधनों में ही इन्द्र का भी आश्रय लेता है जो काव्य के रूप-विन्यास, रस-सिक्ता तथा सौन्दर्यबोध के लिए परमावश्यक है।

आरंभ में इन्द्र का अर्थ महर्षि पाणिनि ने वाङ्मयदान लाया और इन्द्र शब्द की व्युत्पत्ति यदि वातु से माना।^१ किन्तु यास्क ने निरुक्त में इन्द्र का अर्थ वाङ्मयदान लाया^२ और उसको व्य का वाङ्मयदान मात्र धोषित किया। जहाँ पर इन्द्र के अर्थ मूलक उद्धृत दोनों मत् मिलकर उसे जीवन्तता प्रदान करते हैं। प्रथम अर्थ उससे अन्तर (आत्मा) और द्वितीय अर्थ वाङ्मय (रूप) को पुष्ट करता है।

श्री मतिमल्लाचार्य के अनुसार इन्द्र अथर्व संस्था का परिमाण है।^३

आचार्य भरत ने इन्द्र को नानार्थ संयुक्त, चारपद और कर्णों से विभूजित वृत्त कहा है^४ और अने उसी शास्त्र में अन्यत्र उन्होंने इन्द्र की

१- यदि वाङ्मयदाने दीप्ती व।

पाणिनीय वातुमाठ, म्वाणिण।

२- मन्त्रः मनातु इन्द्रासि ह्यदनातु।

यास्क कृत निरुक्त, देवतकांड ७।१२।

३- इन्द्रः शब्देनादारास्यावच्छन्दोडनामिधीयते,

मिण्ड इन्द्रः सूत्रम्, क २, कारिका १, छागुष्टीका।

४- एवं नानार्थसंयुक्तेः मदेकर्णविभूजितेः

चतुर्भिस्तु मदेयुक्ते इन्द्रोडनामिधानवत्।

आचार्य भरत, नाट्यशास्त्र १४।४२

नियत ऊँकार, यति और ताल के ऊँचरोह से युक्त पद कहा है।^१ अतः मात्र के दोनों मतों को क्रमानुसार रखकर यह कहा जा सकता है कि नाना अर्थ से युक्त चार पद और कर्णों से विभूषित वृत्त की जो नियत ऊँकार, यति और ताल के ऊँचरोह में बँकर निःसृत हो, वही छन्द है। तब छन्द विषयक यह व्यवस्था अपने में पूर्ण करी जाणी।

वाचार्थ विश्वनाथ ने 'छन्दोबद्ध पद पद्य' कहा है। अतएव इन्होंने छन्दोबद्ध (छन्द के समस्त उदाणों से युक्त) पद को पद्य कहा है।^२

छंदः प्रमाक में छंद की जो परिभाषा मिलती है वह अपने में पूर्ण तथा छन्द के समस्त उदाणों से युक्त है। मानु के अनुसार जिस पद रचना में मात्रा, कर्ण, यति-गति नियमानुसार हो और अन्त में अन्त्यानुपास नियोजन हो वही छन्द है।^३ मानु की यह परिभाषा मुक्त और अकुलांत छन्दों को छोड़कर अन्य निश्चित नियमों में बाबद्ध छन्दों की दृष्टि से वैज्ञानिक तथा पूर्ण है।

इस प्रकार साहित्य में छन्द केवल लय या बाँकादन मात्र गनकर प्रविष्ट हुआ किन्तु धीरे-धीरे लय का निर्मम बंधक का कंठा। जहाँ पाणिनि और यास्क की छन्द विषयक मान्यताएँ उसके उन्मुक्तता का घोटन करती हैं वहीं मानु की परिभाषा उसके नियम-बद्धता की सूचक है।

ग्रीकी-भाषा में छन्द के लिए मीटर (Metre) शब्द प्रयुक्त होता है जो लैटिन के Metre वास्तु से बना है। यह Metre to Measure है जिसका अर्थ शब्दों के माप या पैमाने से लिया जाता है। इसी भाँति पंक्ति या पाद के लिए ग्रीकी में वर्स (Versus) का ग्रीक शब्द प्रचलित है जो व्यापक कर्णों से युक्त

१- न्यिताहारसम्बन्धे छन्दोयत्तिमान्वितम्
निबद्धन्तु पदं त्रै सतालपतनात्मकम् । कही ३२। २६

२- साहित्यदर्पण, ६। ३१४

३- मत वरण यति गति नियम अन्तर्हि समताबद्ध ।
या पद रचना में मिले मानु मत सर्व छन्द ।

जान्नाथ प्रसाद मानु, छन्द, प्रमाक, पृ० १ ।

यति-गति में बंटे होने का घौत्तक है।^१ कसरव कीजी में भी यति गति में विभक्त लयात्क पंक्तियों को छन्द कहा गया है। वहाँ पर भी स्वराधात के द्वारा ध्वनि और गति की व्यवस्था को छन्द का आधार माना गया। यह स्वराधात कालावधि तथा लय निमात के रूप में हो सकता है।^२ वास्तु ने छन्द को लय का रूपविधायक अनिवार्य का माना है।^३ एकराजाम्बी ने भी पंक्तियों की निश्चित लयात्क वाच्यता को छन्द कहा है।^४ अतः लय और छन्द अभिन्न हैं। यह लय ही शब्दों के निश्चित क्रम में बाँध होकर छन्द का रूप ग्रहण करती है और उस प्रकार लय-बद्ध होते हुए भी इन्द्रिय सवैष है। इस लय का छन्द विधान में महत्वपूर्ण योग है। वास्तव में छन्द ही वह कला है जो कविता की भाषा को गद्य की भाषा से विला करती है। लीह्ट ने कविता के लिए छन्द की अनिवार्यता को सिद्ध करते हुए बताया है कि कविता के लिए छन्द इसलिए अनिवार्य है कि काव्यात्मा की पूर्णता इसकी माँग करती है, उसकी स्फूर्ति, सौन्दर्य और शक्ति का वृत्त छन्द के अभाव में पूर्ण नहीं होता।^५

निष्कर्षतः पाश्चात्य साहित्य में लय एवं राग को छन्द या प्राण माना गया है और गद्य तन्मय की भाषा के मध्य छन्द को एक विभाजक रेखा उद्घोषित किया गया है। पाश्चात्य साहित्यिकों ने कविता और छन्द को परस्पर सहयोगी तथा अविच्छिन्न मानते हुए कविता के लिए छन्द को अनिवार्य बताया है।

हिन्दी में वाच्यिक आ के पदार्पण से जहाँ साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में परिवर्तन हुए वहीं कविता को रूपाकार प्रदान करनेवाले प्रमुख तत्त्व-छन्द में भी

१- इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, भाग २३, पृ० ६६।

२- चैम्बर्स इन्साइक्लोपीडिया, भाग ११, पृ० ६०६।

३-meters, clearly, are constituent part of rhythms.

Aristotle's Poetics, Introduction and translation by

E.J. Moxon, p. 21.

4- Metre is the modulated repetition of a rhythmical pattern.

Principles of English prosody. By. Lascelles Abercrombie. p.42.

5- and the reason why verse is necessary to the form of poetry is that the perfection of the poetical spirit demands it - that the circle of its enthusiasm, beauty and power is incomplete without it.

Leigh Hunt, 'Imagination and Fancy' Quoted in An Introduction to the study of Literature by W.H. Hudson, p.68.

मनोवांछित परिवर्तन हुए। इस युग में छन्द के सैदातिक एवं व्यावहारिक विवेचन में दार्शनिकता का स्थान भावात्मकता ने ले लिया और छन्द की परिकल्पना उसके सजीव रूप में की जाने लगी, जब यह निश्चित हो गया कि छन्द के स्पर्शमात्र से कविता प्रवाहमान तथा जीवंत हो उठती है। वास्तव में छन्द कविता की शाला है। बिना छन्द के कविता का रूप निर्माण हो सना असंभव है। कविता में उत्पन्न उर्जाशुद्धता कविता का अंतुलन को व्यवस्थित करना छन्द का कार्य है। छन्द कविता का वह अनिवार्य तत्व है जो उसे संतुलित रूपाकार प्रदान करने में सहायक होता है।^१ बिना प्रकाश नदी के तट अपने बन्धन से धारा की गति को सुरक्षित रखते - वैसे बिना वह अपनी ही बन्धनहीनता में अपना प्रवाह ही बैठती है - उसी प्रकार छन्द भी अपने नियंत्रण से राग को स्पन्दन, कम्पन तथा को प्रदान कर निजीव शब्दों के रोड़ों में एक कोमल, सजल, कलरव भर उन्हें सजीव बना देते हैं। वाणी की अनियमितता से नियंत्रित हो जाती, तालयुक्त हो जाती, उसके स्वर में प्राणायाम, रोड़ों में स्फूर्ति आ जाती, राग की आन्वद मंकोरे एक वृत्त में बंध जाती, उन्हें पूर्णता आ जाती है। छन्दबद्ध शब्द जुम्क के पार्श्ववर्ती, लोहपूर्ण की तरह, अपने चारों ओर एक वाक्योष्ण क्षेत्र (Magnetic Field) तैयार कर लेते, उन्हें एक प्रकार का सामंजस्य, एक रूप, एक विन्यास आ जाता, उन्हें राग की विद्युत धारा बहने लगती, उनके स्पर्श में एक प्रभाव का शक्ति पैदा हो जाती है।^२

वायुनिक आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने छन्द को साधन और अभिव्यक्ता का उपकरण मानते हुए बताया कि 'छन्द वाक्य का कान है'^३ जो एक चित्त के अनुभव को वनैक चित्तों में अनायास संचरित करने वाला महान साधन है।^४ द्विवेदी जी ने काव्य को स्थापित करनेवाले इस महत् उपकरण की उत्पत्ति वर्धमयी भाषा और संगीत के सम्मिलन से माना है।^५ इस प्रकार उन्होंने छन्द के समग्र पक्ष को ध्यान में रखते हुए उसकी उत्पत्ति, महत्ता और कार्य की महत्वपूर्ण विवेचना की है।

कविता तथा छन्द के बीच बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है, कविता हमारे प्राणों का संगीत है, छन्द हृत्कम्पन कविता का स्फाव ही छन्द में लयमान होना है।^६ इस प्रकार छन्द और काव्य का सम्बन्ध अन्यान्यात्रित है। रागातिरेक की अवस्था

१- सुमित्रानन्द पन्त : पल्लव (प्रवेश) पृ० २१।

२- हजारी प्रसाद द्विवेदी : साहित्य का मर्म, पृ० ४१।

३- वही, पृ० ४६। (४) वही, पृ० ४१।

५- सुमित्रानन्द पन्त : पल्लव (प्रवेश) पृ० २१।

में कवि की मनःस्थिति से निःसृत व्यवस्थित तथा व्यवस्थित भावसङ्घ को व्यात्मक भाषा में संतुलित कर गतिमय एवं स्फूर्तिदायक बनाने की प्रक्रिया ही छंद है। छंद और कविता के सम्बन्ध की उपेक्षा करनेवाले विचारों को पाश्चात्य विचारक श्रीलीहंट ने गद्यात्मक त्रुटि (*Prosaical mistake*) कहा है।¹ उत्तरव छन्द वह महत्वपूर्ण उपकरण है जिसके अभाव में काव्य का अस्तित्व संभव नहीं। यह निश्चित है कि कविता छन्दविहीन नहीं होती। जहाँ तक मुक्त छन्द में रचित पद्यात्मक साहित्य की बात है वह भी छन्दविहीन नहीं होता। क्योंकि मुक्तछन्द से वाक्य छन्द से मुक्ति न होकर छन्द के शास्त्रीय नियमों से मुक्त होना है। छन्द ही व्यावेष्टित भाषा को सरस तथा प्रभावीत्वादक बनाकर उसे काव्य-गरिमा से परिष्ठित करता है। वास्तव में, छंदोबद्ध कविता कवि के तीव्र अनुभूति, भावावेक, हृदय सारत्व, तथा एविवदना तथा शब्दाश्रित व्याप्यति के समन्वित प्रभाव का प्रतिफलन मात्र है।

हिन्दी के आधुनिक युग में पूर्व प्रचलित छन्दों के प्रयोग के साथ ही नूतन छन्दों का भी आविर्भाव साहित्य में हुआ। इस युग के कवियों ने अपनी स्वेच्छा से परम्पारित छन्दों की यति-गति, विराम और वन्त्यक्रम के लिए निर्दिष्ट गुरु-लघु-नियम में कुछ परिवर्तन कर उनका नव रूपान्तरण भी किया। जहाँ कहीं पर दो प्रचलित शास्त्रीय छन्दों का मिश्रित प्रयोग भी मिलता है। इसके अतिरिक्त पाश्चात्य तथा कोला काव्य-साहित्य में प्रचलित छन्दों से प्रभावित होकर हिन्दी में अनुकान्त तथा मुक्त छन्दों की उद्भावना भी हुई जो साहित्य में अमिन्न प्रयोग की दृष्टि से सर्वाधिक महत्वपूर्ण है।

प्रताप और निराला का छन्द-विधान :

काव्य-शिल्प के विशिष्ट अक्षय-छंद के क्षेत्र में प्रताप और निराला की उपलब्धि अनुभूत काव्य-प्रतिभा का परिचायक है। उन कवियों की छंद-योजना व्यापक तथा समृद्ध है। श्रुति की सम्पत्ति को प्रस्तुत करने में आलोच्य कवियों

1. Leigh Hunt, *Imagination and Fancy Quoted in An Introduction to the study of Literature by W.H.Hudson, p. 68.*

ने पारम्परिक छन्दों के अतिरिक्त अतुल्य तथा मुक्त छन्द का प्रयोग भी किया है। महाकवि निराला के उन्मुक्त एवं स्वच्छन्द व्यक्तित्व के लिए यह कदापि संभव न था कि वो रुढ़िग्रस्त छन्द-विधान को लेकर काव्य संरचना में प्रवृत्त होते। उन्होंने अभिव्यक्ति के अन्य उपकरणों की मांगि और विशिष्ट तत्त्व में भी अभिनव प्रयोग कर दिखाया। यही कारण है कि प्रसाद और निराला की छन्दबोधना में पराजित विषयता परिलक्षित होती है। प्रसाद का काव्य कहीं शास्त्रीय छन्द पर लागू तथा अनुकूल छन्द के प्रयोग से मुक्त है वहीं निराला का काव्य अनुकूल तथा मुक्त छन्दों का पूर्णतः समर्थक है, समर्थक ही नहीं अपितु मुक्त छन्द का प्रवर्तक है। सर्वप्रथम निराला ने ही काव्य-साहित्य में मुक्त छन्द को प्रस्तुत किया है। इस आधार पर प्रसाद और निराला के काव्य में प्रयुक्त छन्दों को विवेक की सुविधा के लिए निम्नलिखित वर्गों के मध्य विभाजित करना अधिक समीचीन होगा।

१- शास्त्रीय छन्द-विधान

२- नूतन छन्द-विधान

(१) शास्त्रीय छन्द-विधान

प्रसाद और निराला के काव्य में पिंगलशास्त्रीय नियमों का यथावत निर्वाह हुआ है, यह कह सकना कठिन है क्योंकि शास्त्रीय छन्दों के प्रयोग में भी न कवियों ने गुरु लघु तथा यति-गति आदि छान्दसिक नियमों के प्रति अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति का परित्याग दिया है। यही कारण है कि शास्त्रीय छन्दों के प्रयोग में ये कवि बहुत सफल नहीं हुए।

(क) वर्णिक छन्द

आलोच्य कवियों के काव्य में वर्णिक छन्दों का अल्प संस्पर्श प्रयोग हुआ है। दोनों कवियों में से प्रसाद, शास्त्रीय छन्दों की ओर अधिक मुक्त है। विशेषे उनका काव्य में वर्णिक छन्दों के कुछ रूप कदा-कदा उपलब्ध हो जाते हैं। कवित्त छन्द का सुनियोजित रूप उनके काव्य में दृष्टव्य है -

कवित्त - फेरि रुस जात ही कर्ण को प्रिय नैत हतै
चित्त के देहु छेहु मुषि जाली तो ।
कमल कमल स्थि प्रेम बिन्दु सिंचित है
जासन सु बैठ के प्रसाद सरसाली तो ।^१

जीका जात है, स्त्रियास विश्ववेद के हो,
परम प्रकाश हो, स्वयं ही पूर्ण काम हो ।
विधि के विरोध हो, निर्णय की आवस्था तुम
मेद भय रहित, जमेद, अभिराम हो ।^२

प्रसाद जी ने ३१ कर्णों से युक्त कवित्त बनाकारी छन्द का प्रयोग ब्रजभाषा तथा राड़ीबोली के काव्य साहित्य में मधुरता, लौक्यता तथा स्निग्धता को समाविष्ट करने के हेतु किया है । इन छन्दों के विधान में कवि ने जन्त्यानुसास का निर्वाह भी किया है ।

सवैया - गहं लाज सरूप सुधा बसिकै, हनकी न तबी दुटिछाई गहं
गहं लोजत ठौर ही ठौर, तुम्हें, बतियाँ जब तो रजछाई मई ।^३

गति-यति और गुरु-छन्द के नियम में लागू दुर्मिल सवैया का उपर्युक्त प्रयोग प्रसाद जी के शास्त्रानुमोदन का प्रत्यक्ष प्रमाण है । यह छन्द बाठ सगण (115) से रचित है और इसमें रैतांकित कदार छन्द ही है । २४ कदारों से युक्त यह छन्द प्रसाद को पूर्ववर्ती कवियों की श्रेणी में सींच लाता है ।

कवित्त और सवैया के लतिरिक्त कुछ अन्य वर्णिक छन्दों का भी प्रयोग प्रसाद जी ने किया है । यथा -

-
- १- प्रसाद : किराधार (मकरन्द बिन्दु) पृ० १७४ ।
 - २- ,, : करना (तुम) पृ० ६३ ।
 - ३- ,, : किराधार, पृ० १८३ ।

मालिनी - यह सब फिर क्या है, ध्यान से देखिये तो
यह विरह पुराना हो रहा जाँके तो
हम बड़ा हुए हैं पूर्ण से व्यक्त होके
वह स्मृति जाती है प्रेम की नींद जाँके ।^१

नाण, नाण, माण, यण, जाण (III III SSS
ISS ISS) से निर्मित एष मालिनी छन्द की रचना में प्रसाद जी ने सातवें और
ठाठवें वर्ण पर पति व्यवस्था का विधान भी किया है ।

द्रुतविलम्बित - यदि कहीं धन पावस -काल का
प्रकल के वही दाण काल का
यह नहीं मिलना कहला सके
मिलन तो मन का मन से सही ।^२

नाण, माण, माण तथा अन्तिम रण (III SII
SII SIS) से युक्त प्रसाद रचित यह छन्द द्रुतविलम्बित का सफल उदाहरण है ।

कान्ततिलका - देखे तिनहें पतित लोग सबेँ साँही
प्राची दिख शशि मिले जाती सदाही ।

ताण, माण, जाण, जाण और अन्तिम दो गुरु (SSI
SII ISII ISISS) के योग से निर्मित १४ वर्णवाले इस छन्द का प्रयोग भी
प्रसाद जी ने किया है । शास्त्रीय छन्दों के विधान में प्रसाद जी ने निराला की
ज्येष्ठा अधिक रुचि दिखाई है ।

शास्त्रीय वर्णिक छन्दों का प्रयोग जातीय कवियों के काव्य
में न्यूनाधिक रूप में ही हुआ है । कारण - हिन्दी का संगीत केवल मात्रिक छन्दों
में ही अपने स्वामाविक विकास तथा स्वास्थ्य की सम्पूर्णता प्राप्त कर सकता है, उन्हीं
के द्वारा उसमें सन्ध्या की रक्षा की जा सकती है । वर्णवृत्तों की नहरों में उसकी धारा

१- प्रसाद : काननकुसुम (विरह) पृ० ६६ ।

२- " : " (गंगा सगर) पृ० ७५ ।

३- " : चित्राधार (सज्जन), पृ० १०१ ।

अपना चंचल नृत्य, अपनी नैसर्गिक मुस्करता कल-कल, हल-हल तथा अपनी ग्रीड़ा, कौतुक, कटाक्ष एक साथ ही, जो बैठती है।^१ अतः हिन्दी और संस्कृत की विपरीत प्रवृत्ति के कारण ही प्रसाद और निराळा ने कर्णवृत्तों का प्रयोग अधिकता से नहीं किया। दूसरे ये कवि वर्णिक छन्दों से युक्त निबिडीयुगीन रचनाओं की असफलता को देखकर सचेत भी हो गए थे। अतएव इनकी प्रारम्भिक रचनाओं में ही कदा-कदा वर्णिक छन्दों का प्रयोग मिल जाता है अन्यथा बाद की रचनाओं में भावानुकूल धारा प्रवाही मात्रिक छन्दों को ही अपनाया गया है। अन्तिम काव्य प्रतिभा से संपन्न इन कवियों के काव्य में वर्ण वृत्तों की प्राप्ति का सम्भाव ही नहीं किन्तु दुस्तर अवश्य है। ऐसे प्रयोग विरल ही मिलते हैं।

(ख) मात्रिक छन्द

प्रसाद और निराळा की काव्य-भाषा मात्रिक छन्दों को आत्मसात् करने में अधिक सफल हुई। फिर भी, इन कवियों ने मात्रिक छन्दों को वधावत रूप में न ग्रहण कर अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के अनुरूप उसके यति-गति, गुरु-लघु आदि नियमों में परिवर्तन कर प्रस्तुत करना अधिक उपयुक्त समझा।

(१) सममात्रिक छन्द

ताटक, यह १६ और १४ पर यति विधान से युक्त ३० मात्राओं का सममात्रिक छन्द है। इसके अन्त में तीन गुरु अर्थात् माणा का होना आवश्यक है। ताटक छन्द में कुछ मात्रा या अन्त्यक्षर में परिवर्तन जाने से उसके विविध रूप हो जाते हैं।

यह किडन्वना । जरी सरलते / तेरी छी उड़ाऊँ मैं ।

मूँ अपनी या प्रबन्ना / जौरी की दितलाऊँ मैं ।

उज्ज्वल गाथा कै गऊँ / मधुर चाँदनी राती की

जो तिललिखाकर छैते / होने वाली उन बातों की ।^२

इसके अणान्त में तीन गुरु का विधान हुआ है जो शास्त्रा-नुमोदित है। इन पंक्तियों के प्रथम अर्ण में १४ मात्राओं के बाद यति होने से इसे

१- सुमित्रानन्द पन्त : पल्लव की भूमिका, पृ० २६ ।

२- प्रसाद : उल्लास, पृ० ५ ।

रुचिरा शब्द भी कहा जा सकता है। उसी प्रकार यदि ताटक के चारों चरणों में दो गुरु बार तो कुसुम शब्द हो जाता है, यथा -

तब भी कहते हो- कह डालूं | दुर्बलता अपनी नीती
 कम सुनकर सुख पावोगे, देखोगे यह गानर रीती
 किन्तु कहीं ऐसा न हो कि तुम | ही साठी करने वाले
 अपने को समझो मेरा रस | है अपनी भरने वाले ।^१

शब्दशास्त्रियों ने ताटक शब्द के अन्त में एक लघु मात्रा के बढ़ जाने पर उसे वीर शब्द मान लिया है। ताटक वीर शब्द का ऐसा प्रयोग भी प्रसाद जी के काव्य में मिलता है यथा -

मधुस गुग्गुना कर कह जाता | कौन कहानी यह अपनी, १६-१४ = ३०
 मुक्ता कर गिर रही पश्चा | देखो कितनी जाज्वनी । १६-१४ = ३०
 इस गम्भीर अनन्त नीलिमा | मैं काँख जीवन इतिहास । १६-१५ = ३१
 यह लौ, करते ही रहते हैं | अपना जोग-मलिन उपहास । १६-१५ = ३१

ताटक एवं वीर शब्द के मिले जुले प्रयोग के विषय में डा० पुत्तूलाठ का मत है कि आजकल ताटक शब्द के साथ ही वीर शब्द का भी प्रयोग होता है चूंकि ताटक के अन्त में लघु बढ़ा देने से वीर शब्द बन जाता है, इसलिए दोनों की छय में कोई भेद नहीं उपस्थित होता, केवल निपात में थोड़ा अन्तर ही जाता है। यद्यपि लक्षण के हिसाब से ऐसे चरण वीर शब्द ही माने जायें, पर प्रयोग में उन्हें ताटक का अपवाद ही मानना चाहिए, क्योंकि बहुत से ताटक चरणों के बीच में ऐसे प्रयोग आते हैं।^२ इस प्रकार का शब्दात्मिक प्रयोग प्रसाद के काव्यों में अधिकता से मिलता है। कामायनी के प्रथम सर्ग में वीर तथा ताटक शब्द का सुनियोजित रूप मिलता है। इसके अतिरिक्त आशा, स्वप्न तथा निर्वेद सर्ग की रचना भी ताटक शब्द में हुई है। प्रसाद जी को यह शब्द तत्परिक प्रिय था।

१- प्रसाद : छंद, पृ० ५।

२- वही, पृ० ५।

३- डा० पुत्तूलाठ शुक : वाचनिक हिन्दी काव्य में शब्द योजना, पृ० ३०४।

लावनी में इस हृन्द का विशेष प्रयोग हुआ है^१ जिसका सफल उदाहरण निराळा के काव्य में दृष्टव्य है -

जब नहीं जीवनद फिदाया जसकि वाज्जीवन्मृत की
तमन ताप-संतप्त वृथातुर तरुण ताल तलावित की
फा-मीयूण -पूर्ण पानी से भरा प्रीति का प्याला है
नव कन, नव जन, नव तन, नव मन, नव धन । न्याय निराळा है ।^२

१६ और १४ मात्रा पर यति-विधान होने से इसकी लावनी व्याघार पर निर्मित ताटक हृन्द का सुन्दर उदाहरण कहा जाएगा । इस प्रकार ताटक हृन्द के विविध रूप प्रसाद और निराळा के काव्य में उपलब्ध होते हैं ।

हरिणीतिका : २० मात्राओं के इस हृन्द में १६-१२ पर यति विधान होता है । इसका चरणाति लघु और गुरु से होता है । इसकी पाँचवीं, बारहवीं, उन्नीसवीं और छब्बीसवीं मात्रा सदैव लघु होती है ।

मुस के सभी साथी दिताते हैं कहीं तंगार में
हो डूबता उसकी बचाने कौन जाता धार में ।^३

इस हृन्द में कवि ने हरिणीतिका के समस्त निमित्तों का पालन करते हुए भी यति-व्यवस्था में स्वतंत्रता करती है ।

सार : २० मात्राओं का यह हृन्द-१६-१२ की यति-व्यवस्था से निर्मित होता है इसके चरणाति में दो गुरु होना आवश्यक है । किंतु लघु प्रवाह एवं माधुर्य की दृष्टि हेतु कहीं-कहीं दो लघु एक गुरु (IIS) या एक गुरु दो लघु (SII) भी मिल जाता है ।

कर्मयज्ञ से जीवन के
सपनों का स्वर्ग मिलेगा
इसी विपिन में मानस की
बाधा का क्षुम लियेगा ।^४

१- डा० पुस्तुलाळ शुक्ल : वाघुनिक हिन्दी काव्य में हृन्द याँका, पृ० ३०३ ।

२- निराळा : परिफल (जब के प्रति) पृ० ७८ ।

३- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० २० ।

४- ,, : कामायनी, पृ० १२१ ।

यहाँ पर कवि ने दो गुरु से वन्त्यक्रम का निवाह तो किया है पर १६ मात्रा के स्थान पर, १३ मात्रा पर यति-विधान पर अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति का परिचय भी दिया है। जो तदुत्थान छन्द योजना की प्रमुख विशेषता है।

गीतिका : इसमें २६ मात्राएँ होती हैं। १४-१२ पर यत्तिक्रम तथा लघु और गुरु से चरणांत की निर्मित ही इस छन्द की विशेषता है।

रौल क्रीड़ा से बनाया है मनोहर कामु ने
सुधा कण से सिक गिरि / श्रेणी लड़ी है सामुने
प्रकृति का मन मुग्धकारी / गूँजा सा गानु है
रौल भी सिर को उठाकर / लड़ा हरिण समानु है १

जिसकी पहली, तीसरी तथा चौथी पंक्ति के यति तथा चरणांत में कवि ने शास्त्रानुमोदन दिया है किन्तु दूसरी पंक्ति के यति क्रम में मात्राओं को स्थानान्तरित (१२ मात्रा पर ही यति व्यवस्था) कर दिया है फिर भी इसका चरणांत लघु और गुरु से ही जुड़ा है।

रौला : इसके प्रत्येक चरण में २४ मात्राएँ होती हैं ११-१३ पर यति-व्यवस्था होती है। चरणांत में गुरु लघु का कोई विशेष नियम नहीं है, हाँ यदि वन्त में दो गुरु हों तो यति उत्पन्न माना जाता है। रौला छन्द का शास्त्र सम्मत प्रयोग प्रताप की ब्रजभाषा की रचनाओं में मिलता है यथा -

बिनबी तुम सौ नेहु / कृपा करिके मुनि लीवै ।
समुझि सिलावन मली / कि मैं ठावै मुनीवै ॥
चंचलता तजि देहु / जसु अपनी विचारि कै ।
मंजु मंजरी पार्थ / भार दीवै सम्भारि कै ॥ २

इस छन्द का प्रयोग कवि ने लड़ी-लोड़ी की रचनाओं में भी किया है।
काननकुसुम के अतिरिक्त कामायनी के संवर्ण वर्ण की रक्षा भी उसी छन्द में हुई है।

१- प्रताप : काननकुसुम, पृ० ४२ ।

२- ३३ : बिनाधार, पृ० १४६ ।

तुम्हें छुट्टिकर पुल के साधन सकल बतायें,
 मैंने ही धम माग किया फिर का बनायें ;
 1/ अत्याचार प्रकृति कृत हम सब जो एहते हैं,
 करतें कुछ प्रतिकार न अब हम जु रहते हैं।^१

संघर्ष काल के कुछ कवियों के चारों चरणों में ११ वीं मात्रा लघु भी मिलती है जो डा० पुस्तूलाल के अनुसार 'काव्य' छन्द है^२ किन्तु कुछ विद्वान इन दोनों को प्रथम न मानकर एक ही छन्द मानते हैं। उनके अनुसार इस परिवर्तन के साथ ही छायावादी कवियों ने रौला छन्द को पुनर्जीवित किया है।^३

प्रताप के अतिरिक्त निराला ने भी अपनी रचनाओं में रौला छन्द को प्रयुक्त किया है। यह छन्द जालोध्य कवियों का प्रिय छन्दरैसा है। निराला ने बाचार्य शुक्ल के प्रति, प्रताप जी के प्रति, मावान बुद्ध के प्रति, विजय लक्ष्मी पंडित के प्रति आदि रचनाओं को इस छन्द में संग्रहित किया है।

हिन्दी के जीवन है, दूर गगन के द्रुततर
 ज्योतिर्मय तारा- से उतरे तुम पृथ्वी पर,
 बन्धकार कारा यह बन्दी हुए मुक्ति बन
 मरने को प्रकाश करने को जनमन केतन ?^४

निराला के काव्य में रौला का उत्तम रूप भी दृष्टव्य है -

अमरणा रणमय मृदु पदरज
 विधुत धन जुम्बन
 निर्विरोध प्रतिहत भी
 अप्रतिहत बाजिन ।^५

१- प्रताप : कामायनी, पृ० २७ ।

२- डा० पुस्तूलाल : आधुनिक हिन्दी काव्य में छन्द योजना, पृ० २७ ।

३- डा० नामवर सिंह : छायावाद, पृ० १२० ।

४- निराला : अणिमा, पृ० ६ ।

५- ,, : परिमल, पृ० ७१ ।

रूपमाला : २४ मात्राओं से युक्त यह छन्द में १४-३० पर यति-व्यवस्था होती है। छन्द के चरणांत में गुरु और लघु (51) का होना अनिवार्य होता है। इसकी तीसरी, छठी, नववीं मात्रा अनिवार्य लघु होती है। रूपमाला और रौला में मात्रा की समानता से भ्रम होने की संशंका रहती है फिर भी इसी छन्द एवं गति रौला छन्द से भिन्न है। प्रताप जी ने कामायनी महाकाव्य के वामना सर्ग की रचना इसी छन्द में की है, यथा -

गिर रहा निरौल गोलक | लखि मैं लखाय ५
 का पटल मैं दुखा था | निरौल का समुदाय ।
 तब का जकाय दिन मे | का तब छल लुं ५ ;
 मयुरी का पुरत संक | लो बल अब बंद ।^१

यहाँ पर तीसरी, छठी और नववीं मात्राएं शास्त्रानुसार लघु हैं। २४ मात्रा पर यति- व्यवस्था है। और चरणांत में गुरु लघु (51) से जुड़ा है। इसमें वन्त्यानुपास का युग्मक रूप दृष्टव्य है।

कुण्डल : १२-३० मात्राओं के साथ यति और दो गुरु (55) के चरणांत होनेवाला यह छन्द २२ मात्राओं का होता है। इस छन्द-विधान की विशेषता षष्ठक की तीन आवृत्तियों और एक चतुष्क के योग निर्मित होना है। निराला जी ने इस छन्द का प्रयोग किया है -

जनि, जक - | जनि- जनि |
 जन्म-भूमि | भागी |
 जागी, नव | बम्बर पर |
 ज्योति-स्तर | वासी ।^२

संज्ञित के अधिक समीप होने के कारण यह छन्द निराला जी बहुत प्रिय हुआ। गीतिका और हमरा के अनेक गीतों की रचना इसी छन्द में हुई है।

प्लवाम : छठी और १३वीं मात्रा पर यति-व्यवस्था से युक्त यह छन्द २१ मात्राओं का होता है। इसके अंत में लघु गुरु लघु गुरु (15 15) का होना

१- प्रताप : कामायनी, पृ० ६० ।

२- निराला : गीतिका, गीत सं० ७ ।

आवश्यक होता है किन्तु वायुनिक युग में वर्णाश्रित की यह मान्यता स्थिर न रह सकी और गुरु गुरु लघु (5 5 1) का भी प्रयोग होने लगा । इसी की समता पर एक दूसरा चन्द्राण्ड्य हृन्द भी जाता है जो २१ मात्राओं का है किन्तु उसने ११ मात्राओं पर वृत्ति व्यवस्था होती है जो इस चक्रकाम हृन्द से गुण्य करने से छिद्र पर्याप्त है । प्रसाद जी को चक्रकाम हृन्द बहुत ही प्रिय था । उन्होंने इस हृन्द का अनेकान्त प्रयोग ही किया है किन्तु कहीं-कहीं उपांग कुलान्त हृन्द से छिद्र जाता है यथा -

जहाँत हुआ सब की रीतिछिद्र सों वैषा है
मुत पर नम सीकर का भी उन्मेष है
मारी बीका लख लिखा न संसार है
छल झालों से पैर छिद्र न उबार है ।^१

पीयूषवर्ण : इसमें १६ मात्राएँ होती हैं । मधुरता की यों वायुति के बाद रण्य का प्रस्ताव जोड़ देने से इस हृन्द का एक वर्ण निर्मित होता है । इसकी तीसरी, आधी और सप्तमी मात्रा लघु होती है । प्रसाद द्वारा रचित पीयूषवर्ण के दूरान्तक प्रयोग की ओर संकेत करते हुए डा० पुस्तूलाल ने निम्नलिखित पंक्तियों को उद्धृत किया है -

सब रंगों ने फिर रसी हैं विजयियाँ
नील नीरव । क्या न बरपायों कति
एक कौनो और मध्यानिष्ठ वस्तु
गुड़ कलिया है छिद्र जाती अभी ।^२

शृंगार की उलित भावनाओं के अभिव्यक्ति में यह हृन्द विशेष सफल रहा है। निराळा-भाव्य में भी यह हृन्द प्रयुक्त हुआ है यथा -

मद-नरे ये नलिन-नयन महीन हैं,
बस जल में या किल लघु मीन हैं ।
या प्रतीक्षा में किसी की स्मृति
बीत जाने पर तुम ये दीन हैं ?^३

१- प्रसाद : ज्ञानज्योति, पृ० १२ ।

२- ,, : सत्यशुद्ध, पृ० १२० ।

३- निराळा : परिमल (नयन) पृ० ७५ ।

यहाँ पर तीसरी कवीं और सत्रहवीं मात्राएँ लघु हैं। निराला ने इस शब्द के माध्यम से मावाभिषक्ति में विशेष सफलता पाई है।

अणिमा : ६ + ६ + ५ मात्राओं के क्रम से निर्मित यह शब्द १७ मात्राओं का होता है। चरणांत में रण (S | S) आवश्यक होता है। निराला काव्य में इस शब्द का प्रयोग दृष्टव्य है -

सात रश्मि । नात तु । नै गर्,
 लंबी दुर् । तुली माय । ना नई,
 नई दूर । दृष्टि जो ए । कश्मी,
 रिपे वै र । अन्य धिरे । नूतन ।^१

यह रचना के अतिरिक्त निराला ने अणिमा^२ तथा केला^३ में गीतों की रचना भी दो अष्टक और अन्तिम एक पंचक के क्रम से की है।

बाला : यह शब्द तीन पंचको (रणप्रस्तार) और गुरु के योग से निर्मित १७ मात्राओं का होता है। कभी-कभी इसका चरणांत दो लघु से भी होता है। प्रताप जी ने इस शब्द का प्रयोग किया है, यथा -

कम्पनी हो रही यह बाला है ^५	५+५+५+२ = १७ मात्रा
झूठ फिर भी न छोटा बाला है ^५	,, ,,
(बास मैं कह रहा	५+५ ,,
पी कहाँ ? पी कहाँ ?)	,, ,,
प्यास कैसी तुम्हारी ? पपीछा ^५	५+५+५+२ = १७ मात्रा
कम न होकर अड़ी जा रही है ^५ ?	,, ,,
(ली , वही कह रहा -	५+५ ,,
पी कहाँ ? पी कहाँ ?) ^४	

१- निराला : गीतिका, गीत सं० ६४ ।

२- ,, : अणिमा, ,, २३ ।

३- ,, : केला ,, ४५ ।

४- प्रताप : करना (पी कहाँ) पृ० ५६ ।

शृंगार : जादि में त्रिकल, मध्य में समप्रवाह तथा अन्त में गुरु लघु से युक्त यह छन्द १६ मात्राओं का होता है। शृंगारिक भावनाओं के प्रदर्शन में सदायः इस छन्द को काव्य-सिन्धु के कुछ चित्तों कवि प्रसाद ने कामायनी की रचना में कड़ी सहृदयता से ग्रहण किया है तथा -

भरी । पा मन में नव उत्त^{१५}गाह^{१५}
 सिरि^५ । लुं ललित का^५ का । शीन^५
 डधर । रस गंधों के । वैश^५
 पिता । की हूँ प्यारी सी^५ तान^५ ४

यहाँ पर प्रत्येक वर्ण का आरंभ एक त्रिकल और अंत गुरु-लघु के नियम से हुआ है। अन्यानुसारा की गीता द्वारा और चौथे वर्ण में डूह है जिससे इसको दूरान्तर प्रयोग का स्फुट उदाहरण कहा जा सकता है।

पदरि : सममात्रिक छ्य से प्रारंभ होनेवाला यह छन्द १६ मात्राओं का होता है। आचार्य भानु ने इसके पन्था में जाण (1 S 1) का होना आवश्यक बताया है। किन्तु शृंगार से युक्त करने के लिए वर्णांत की यह व्यवस्था अधिक उचित नहीं कही जा सकती क्योंकि शृंगार के वर्णांत में जाण (1 S 1) का होना वर्जित नहीं माना गया है। अतएव १६ मात्राओं वाले शृंगार और पदरि छन्द के आरंभ की व्यवस्था तथा नियम पर अधिक लक्ष देना चाहिये क्योंकि शृंगार का आरंभ त्रिकल से और पदरि का आरंभ सममात्रिक व्याघार से होता है, जो दोनों के मध्य विभाजक रेखा सींजी के लिए पर्याप्त है। प्रसाद के काव्य में पदरि छन्द का प्रयोग -

कौन^५ लुभों की मुर^५ रीत^५
 शिश- शतल का वह पुत^५ विना^५
 जिसमें^५ निर्मल हो रहा^५ होत^५
 उसकी^५ साक्षी का मध्य^५ बात^५ । २

यहाँ पर पदरि छन्द की विशेषता - व्याघार का पूर्णतः पालन हुआ है। वर्णांत भी गुरु लघु से हुआ है। इस छन्द में निराला की यह रचना

१- प्रसाद : कामायनी, पृ० ५६ ।

२- ,, : लख , पृ० २३ ।

दृष्टव्य है -

सिक्ता रिम कण ते एन एन वाते⁵¹
 शीत मै कर रखा जहाँ⁵¹
 कसन्ती मुझ पुरचि-भा प्रीति⁵¹
 कहाया था किसका सम्मान⁵¹ ।⁸

एक ही समस्त पंक्तियों का मात्रात्मक आधार पर आवेष्टित है ।
 प्रारंभ की तीन पंक्तियों का समतुल्यता है, जो है तुल्य है किन्तु अन्तिम पंक्ति का अपने
 पूर्व और लक्ष्य के चरणों से तुल्य मिलाने के लिए अन्त्यक्रम ऊपर की पंक्तियों से भिन्न
 हो गया है ।

पादावुलक : चार मात्राओं के चार चीकड़ों से निर्मित यह छन्द १६ मात्राओं
 का होता है । चौपाई की भाँति इसमें भी विषम मात्रात्मक शब्दों का प्रयोग वर्जित है
 अर्थात् त्रिकल ढाँचा और पंक्त ढाँचा का विधान इसमें नहीं होता, यथा-

नीस निशीथ नै लज्जिका सी
 तुम जैन वा रही हो बढ़ती ?
 कोमल बाँहें फैलाये सी
 बाँलिन का जादू बढ़ती ।⁹

चौपाई : १६ मात्राओं वाला यह सम्प्रवाही छन्द हिन्दी के छन्दों में सर्वाधिक
 प्रचलित है । उसके चरणान्त में जाण और ताण वर्जित है । यदि चरणान्त दो गुरु से
 हो तो अति उत्तम माना जाता है । इसे सुविधानुसार माण (511), तण (115)
 और रण (515) की अन्त्यक्रम में आ सकते हैं । इस छन्द का प्रयोग निराला के
 काव्य में दृष्टव्य है -

नील कान शतदु-तन-उर्मिल
 किरण बुझि मुख बम्बुज रै लिल
 अन्तरुत्त मधु, नय जनामिका
 उर उर कर नव राग जागरण ।³

-
- १- निराला : परिचय, पृ० ३५-३६ ।
 २- प्रसाद : कामायनी, पृ० ४५ ।
 ३- निराला : नीतिका, गीत सं० ५० ।

मानव : जाचार्य भानु ने १४ मात्राओं के उस विधान को जिसमें तीन चौकल एक साथ न आकर एक मध्यकीं त्रिकल के कारण बिछा हो जाते हैं, हाजालि हृन्द न कहकर मानव हृन्द कहा है।^१ प्रसाद जी ने बाँसू तथा कामायनी के आनन्द सर्ग की रचना उसी हृन्द में की है। यद्यपि कुछ विद्वान बाँसू तथा आनन्द सर्ग में प्रयुक्त हृन्द को उसी हृन्द मानते हैं।^२ किन्तु इस विषय में डा० पुस्तूलाल का कहना कि तत्त्विक एपिचीन है कि बाँसू का हृन्द विधान मानव हृन्द के स्वरूप है^३, यथा-

मेरी गालों में जाना
सुस्मिता में सोने वाले
बगरी से छोले छेले
बातों से रोने वाले।^४

इस उत्तरण के चारों चरणों में कहीं भी तीन चौकल एक साथ नहीं आ पाया, मध्य में एक त्रिकल अवश्य आ गया है। अतः उसे मानव हृन्द मानना ही अधिक तर्कसंगत है हालांकि बाँसू काव्य की हृन्द उत्कृष्टता को देखते हुए कतिपय विद्वानों ने उसके हृन्दों को 'बाँसू हृन्द' की संज्ञा से अभिहित किया है किन्तु उसे बाँसू नाम देना ठीक नहीं है, क्योंकि पहले से उसका नाम विधान है।^५ यह बात और है कि प्रसाद जी ने उसके सौन्दर्य को दिगुणित करने के लिए इन हृन्दों को मद्ध मद्धा, कामल तथा कलुषार्द्र रूप प्रदान किया है। इस हृन्द के अभिव्यक्ति-करण में प्रसाद जी ने जिस चौकल का परिचय दिया है वह अन्य-तत्त्विकीन शक्तियों की काव्यदायकता से परे प्रतीत होता है। उसी हृन्द का विधान आनन्द सर्ग में भी मिलता है, यथा-

वरदान को फिर उसने
बाँसू करते जो माल
सब ताप शीत होकर, कुं
हो गया हरित सुत शीतल।^६

१- जान्नाथ प्रसाद भानु : हृन्द प्रभाकर, पृ० ४६-४७।

२- डा० नामवर सिंह : बायाबाद, पृ० १२०।

३- डा० पुस्तूलाल शुक्ल : आधुनिक हिन्दी काव्य में हृन्द योजना, पृ० २५३।

४- प्रसाद : बाँसू, पृ० ६१।

५- डा० पुस्तूलाल : आधुनिक हिन्दी काव्य में हृन्द योजना, पृ० २५४।

६- प्रसाद : कामायनी, पृ० २८६।

यहाँ पर इस छन्द का पुनर्गोष्ठित विधान हुआ है जिसमें उद्यान्विति में कुछ प्रसरता आ गई है जापू की भाँति इस छन्द के विधान में छत्र मन्द न होकर बोधोदीप्त हो उठी है। जिससे यह छन्द अत्यधिक पुन्दर प्रतीत होता है।

लीला : चार त्रिकलों से निर्मित १२ मात्राओं वाला यह छन्द हिन्दी साहित्य में विशेष प्रचलित रहा है। उसमें कभी-कभी दो त्रिकलों को एक छलक के रूप में भी उपस्थित किया जाता है। लीला छन्द निराला की प्रवृत्ति के अधिक उपयुक्त सिद्ध होने के कारण उनके काव्य में अधिकता से मिलता है। यथा-

भीतर उर में निहार
तारक-शत-लोक-हार
इवि मैं हुआ स्वार
अखिल कारुणिक माल ।^१

दीप : २० मात्राओं का यह छन्द रणन के प्रस्तार से निर्मित होता है। कहीं-कहीं यह काण (ISS) और ताण (SSI) के प्रस्तार से भी निर्मित पाया जाता है। कम मात्राओं वाले इस वैशिष्ट्य भाँति के छन्द का प्रयोग निराला ने भी किया है यद्यपि वे अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के कारण अकारणः उसके नियम का पालन तो नहीं कर सके फिर भी इस पुनम एवं ताम छन्द के विधान में वे पीछे नहीं रहे -

जीत रे गई निशि
देश उस सीँधी दिशि
अखिल के कण्ठ की
उठी आनन्द - ध्वनि ।^२

(२) अक्षम मात्रिक छन्द

प्रसाद और निराला के काव्य में परम्परानुमोदित अक्षम मात्रिक छन्दों का विधान भी हुआ है। प्रचलित अक्षम मात्रिक छन्दों के परिवेश में आलोच्य कवियों के छन्द विधान की देखा जा सकता है।

दोहा : २४ मात्राओं वाले इस छन्द में १३-११ पर यति व्यवस्था होती है। इसका अर्णाति गुरु लघु (SI) है होता है। प्रसाद जी ने कुछ स्थलों पर

१- निराला : गीतिका, गीत सं० ७३।

२- " : " " " " ।

इस छन्द की रचना की है। उदाहरण के लिए निम्नलिखित पंक्तियाँ ली जा सकती हैं -

मरे प्रौढ जल जल युग, मिरत करत बाधात^१ ।

बिज्जुलता सी जसि गुल, जपटि जपटि छुटि जात^१ ।^१

यति अक्षत्वा तथा जन्मद्वय से नियोजित का छन्द के
व्यतिरिक्त प्रसाद जी ने नाटकों में भी दोहा का विन्यास किया है, यथा-

बिछल रही है चादनी | हरी मतवाली रात^१

कहती कम्पित वधर से | बहकाने की बात^१ ।^२

पीली जिव रस-मागुरी | सीचों जीक के^१

जी लो सुख से जायु भर | यह माया का खेल^१ ।^३

दोहरीय : यह छन्द दोहा में दो मात्राओं की वृद्धि हो जाने से निर्मित होता है। १३-१३ के विराम से यह २६ मात्राओं का छन्द बनता है। प्रसाद-काव्य में इससे कतिपय उदाहरण मिलते हैं, यथा-

कमनी की तंत्री बनी | तू रहा लाये कान

बलिहारी में जीवन तू | है मेरा नाम जीवन प्रान ।^४

सौरठा : यह छन्द दोहा से लगान २४ मात्राओं का होता है किन्तु इसमें विणम चरण ११ और समचरण १३ का होता है अर्थात् सम और विणम-चरण की मात्रा दोहे ने विपरीत होती है। इसका प्रयोग प्रसाद जी ने अपनी प्रारम्भिक रचनाओं में किया है। प्रसाद के व्यतिरिक्त तत्कालीन कवियों ने इस छन्द का प्रयोग नहीं किया। प्रसाद के काव्य में इसका उदाहरण -

जति ही सुमा पुरुष, राजा कीटि हुं मार-हवि

सुख बिषु को प्रतिरुप, निभित वीर झुंजार रस ।^५

१- प्रसाद : चित्राधार (उर्वशी) पृ० १३ ।

२- " : कङ्कणुप्त, पृ० १८६ ।

३- " : स्कन्धुप्त, पृ० ५४ ।

४- " : " पृ० ४६ ।

५- " : चित्राधार (जयवाल्मीकी) पृ० २ ।

इस प्रकार यदा-कदा प्रसाद के काव्य में उत्तम मात्रिक छन्दों का विधान भी हुआ है किन्तु निराळा का काव्य तो ऐसे छन्द प्रयोगों से सर्वथा रिक्त है।

(३) विषम मात्रिक छन्द

बालीच्य कवियों ने विषम मात्रिक छन्दों का प्रयोग भी अवश्य किया है। इनके काव्य में कुण्डलियाँ, लघुतध्वनि की लपेटा रोठा और उल्लाहा के मिश्रण से निर्मित ६ चरणों वाले छप्पय छन्द का विधान मिलता है, यथा-

जि मन्दिर ज गार सदा उन्मुक्त रहा है
जि मन्दिर में रंक नरेश समान रहा है
जिसे है वाराम प्रगति कानन ही तारे
जि मन्दिर के दीप इन्दु दिनपर और तारे
उस मन्दिर को नाथ निरुपम निर्मम स्वरूप को
नमस्कार मेरा सदा पूरे विश्व गृहस्थ को ।^१

यहाँ पर प्रथम चार चरणों में २४ मात्राओं वाले रोठा छन्द तथा अन्तिम दो चरणों में २६ मात्राओं वाले उल्लाहा छन्द के मिश्र प्रयोग से छप्पय छन्द की निर्मित हुई है। निराळा के काव्य में भी यह छन्द प्रयुक्त हुआ है -

उहर रही शशि त्रिणा कुम निठि यमुना जल
कुम हरित की तल्लि राशि निठि रहे कुमुद बल,
कुमुदों के स्मित मन्द सुले वे ज्वर कुम कर
वही वायु स्वच्छन्द सकल पथ धूम धूम कर
है कुम रही इस रात को वही तुम्हारे मधु ज्वर
किमें है भाव मरे हुए सकल शोक सन्ताप छ ।^२

प्रसाद और निराळा के काव्य में उपलब्ध शास्त्रीय छन्दों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि इन कवियों ने उत्तम तथा विषम मात्रिक छन्दों की लपेटा सममात्रिक छन्दों का प्रयोग अधिकता से किया है। बालीच्य कवियों ने शास्त्रीय

१- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० ४।

२- निराळा : वनामिका, पृ० ४७।

निर्माओं में वाचस्पत्युक्तों का विधान कम ही किया है और जो कुछ किया भी है उसमें वह अन्तःजनित सौन्दर्य नहीं आ पाया जो उनके पूर्ववर्ती साहित्य में उपलब्ध है। इन कवियों ने जहाँ कहीं शास्त्रीय छन्दों को प्रयुक्त किया है वहाँ उसके यति-गति, अन्त्यक्रम आदि में पूर्ण स्वतंत्रता पसती है जिससे उसके वास्तविक स्वरूप में कुछ संशय उत्पन्न होने लगता है।

(२) नूतन छन्द-विधान

प्रसाद और निराला के छन्द-विधान की विशिष्टता उनके अमिनव प्रयोग एवं प्राचीन छन्दों के नूतन विन्यास पर निर्भर करती है। स्वच्छन्दतावादी कवि प्रसाद और निराला ने शास्त्रीय छन्दों की रचना अपने भावों के अनुरूप की है। यहाँ पर कवियों की पुविधा के लिए इनके नूतन छन्दों को हम दो भागों में बाँट सकते हैं -

(क) शास्त्रीय छन्दों का नव्य रूप विधान

(ख) अमिनव छन्द विधान

(क) शास्त्रीय छन्दों का नव्य रूप विधान : इस जौटि में प्रसाद और निराला के उन छन्दों को परिगणित किया जा सकता है जो शास्त्रीय आधार पर यति, गति, मात्रा, लय आदि के विपर्यय से नूतन क्रमायोजन में उपस्थित किये गए हैं। यहाँ पर सर्वप्रथम शास्त्रीय छन्दों के मिश्रण से उत्पन्न नूतन छन्दों की रचना करना अधिक समीचीन होगा।

१- मिश्रित छन्द : शास्त्रीय छन्दों का यह मिश्रण हम एवं अंशम छन्दों को लेकर किया है। उन कवियों को दो छन्दों के मिश्रण से एक नवीन छन्द की रचना करना अधिक रुचिकर लगता है, जिसके परिणामस्वरूप विभिन्न प्राचीन सम एवं अंशम छन्दों के मिश्रित रूप इनके काव्य में उपलब्ध होते हैं।

गोपी और झुंकार : विषम चरण गोपी और सम चरण झुंकार छन्द का मिलाकर बाजीर कवि ने एक नूतन छन्द की सृष्टि की है, उदाहरणार्थ -

नसीली जाँतीं सदुस कही,	१५ मात्राएँ , गोपी
पुण्डरी ही, जमै है नला ?	१६ ,, , झुंकार
गुलाबी चल्ता-सा जीठे	१५ ,, , गोपी
स्तब्ध हो रही मोह की निशा। ^१	१६ ,, , झुंकार

१- प्रसाद : करना, पृ० ४८।

झंकार और गोपी : विषम कर्ण झंकार और सम कर्ण गोपी छन्द का मिलाकर जिस छन्द की निर्मिति हुई उसे झंकार-गोपी छन्द कहा गया । उस छन्द का सुनियोजित रूप प्रसाद के काव्य में दृष्टव्य है -

घुल का लैल, लो खेलने ;	१६ मात्राएं - झंकारछन्द
जिन्नु वह झीड़ा ही न रही ।	१५ ,, गोपीछन्द
बोझ लो गा, तरल जानन्द ;	१६ ,, झंकारछन्द
जिल्ला फिर को लो करि । ^१	१५ ,, गोपीछन्द

पदरि और चौपार्ह : प्रसाद जी ने १६ मात्राबोवाले पदरि और चौपार्ह छन्द के मिश्रण से एक नवीन छन्द की रचना की है, यथा -

यह प्रभापूर्ण तब तुम निहारि ^{५१})	१६ मात्राएं - पदरिछन्द
मनु हत चेतन ये एक जारि ^{५१})	

नारी माया ममता का बल,
 कह शक्तिमयी ताजा सिल्ल;
 फिर कौन दामा कर दे निरखल, ,, - चौपार्ह छन्द
 जिये यह पन्थ जै भूतल;^{५१}

तुम दामा करेगी यह विधारि ^{५१}	,, - पदरिछन्द
मे होइ तो तापिकारि ^{५१} । ^२	

यहां पर प्रथम दो और अन्तिम दो कर्ण सममात्रिक प्रवाह तथा छन्द में गुरु लघु होने से पदरि छन्द के हैं और मध्य के चार कर्ण चौपार्ह छन्द के हैं जिसका छन्द भाण ज्योति गुरु लघु-लघु से हुआ है ।

पादाकुल तथा पदरि : प्रसाद के काव्य में पादाकुल तथा पदरि छन्द के योग से १२ मात्राबोवाले एक नूतन छन्द का विधान दृष्टव्य है -

अनी मीठी रसना से वह	पादाकुल छन्द
बोलेगा ऐसा मधुर बोल	पदरि छन्द
मेरी पीड़ा परखिड़ को	पादाकुल छन्द
को झुम बुलि मकरंद बोल ^३	पदरि छन्द

१- प्रसाद : करना, पृ० ६० । २- प्रसाद : कामायनी, पृ० २४६ । ३- वही, पृ० ५८

इस उदाहरण की प्रथा और तृतीय पंक्ति चार-चार मात्राओं वाले चार चौकलों से युक्त (१६ मात्राओं) पादछन्द छन्द में निर्मित है और तृतीय तथा चतुर्थ पंक्तियों सम्प्रवाही छन्द से प्रारंभ होनेवाले पंक्ति छन्द में रचित हैं । इस प्रकार दो छन्दों के योग से इस नूतन छन्द की उद्भावावा हुई है ।

शृंगार और उर्वशी २ शृंगार और उर्वशी छन्द के मिश्रण से निर्मित नूतन छन्द का उदाहरण दृष्टव्य है -

तुम्हारी करुणा ने प्राण ^{SI}	}	१६ मात्राएं - शृंगार छन्द
बना कर नवमनमीलन वै ^{SI}		
दीनता को बढ़ाया ^{S S}	}	१३ ,, - उर्वशी छन्द
जो ते स्नेह बढ़ाया ^{S S}		
उता बसात कड़ चली तारा ^{SI}	}	१६ ,, - शृंगार छन्द
मिला था करुणा का दुम हाथ ^{SI}		

इस पद के प्रारंभ की दो और अंत की दो पंक्तियाँ, निकल से प्रारंभ तथा गुरु और लघु (S I) से अन्त होनेवाले शृंगार छन्द की हैं । मध्य की दो पंक्तियाँ १३ मात्राओं वाले उर्वशी छन्द की हैं जिसका चरणांत दो गुरु से हुआ है ।

उन सम एवं उर्ध्व सम छन्दों के योग से निर्मित शास्त्रीय छन्दों पर आधारित नूतन-छन्दों के विधान के लतिरिक्त प्रसाद और निराळा ने अनेक छन्दों के चरणों का विनय क्रम से भी मिश्रण किया है, यथा -

धिक ! चार तुम यौ बनाछूत	}	१६ मात्राएं - पञ्चटिका छन्द
धी धिया ब्रेष्ठ कुल-धर्म धृत		
राम के नहीं काम के सुत जलछार । २२ ,,		- रास छन्द
हो किसे कहाँ तुम बिना पाम	}	१६ ,, - पञ्चटिका छन्द
वह नहीं और कुछ हाड़ पाम ।		
कौी किता कौी विराम पर जार । २२ ,,		- रास छन्द

१- प्रसाद : करना, पृ० ५८ ।

२- निराळा : तुलसीदास, पृ० ५५ ।

यहाँ पर निराला की नौ प्रथा और तृतीय तथा चतुर्थ एवं पंचम पंक्तियों में अन्त्यानुप्रास युक्त १६ मात्राएँ रहीं हैं। तृतीय और षष्ठ पंक्तियों में २२ मात्राएँ रहीं हैं और दोनों में कुछ का निर्वाह भी किया है। इसी प्रकार शृंगार और गोपी कन्द का विषम क्रम से मिश्रण निम्नलिखित गीत में किया है -

हम ^{१५} जाना हैं जा के पौर ^{१५}	१६ मात्राएँ, शृंगार कन्द
जहाँ नयनों से नयन मिले ^{१५}	१५ ,, गोपीकन्द
ज्योति ^{१५} जे ज्यो सख्त सिले ^{१५}	१५ ,, ,,
सदा ^{१५} की लखी नवरस धीरे ^{१५}	१६ ,, शृंगारकन्द
वही ^{१५} जाना, जस जा के पौर ^{१५}	१६ ,, ,,

इस गीत के प्रथम, चतुर्थ और पंचम चरण शृंगार कन्द के हैं तथा द्वितीय और तृतीय चरण गोपी कन्द के हैं। इस क्रम का परिवर्तन निराला ने शायी के अनुच्छेदों में पुनः किया है। शायी के द्वितीय, चतुर्थ और पंचम अनुच्छेद के पाँचों चरणों का कानन शृंगार कन्द के अंतर्गत हुआ है। केवल बीच में तृतीय अनुच्छेद का कानन तीन चरण गोपी और दो चरण शृंगार कन्द का मिश्रण रखा गया है। किन्तु इसके बाद भी पूरे गीत में अन्तर्मुक्त व्यात्मकता जहाँ भी किम्बदन्त नहीं हो पाई। शायी, शायी का शिल्पगत चातुर्य तो है ही शायी ही शृंगार और गोपी कन्द का अत्यन्त उत्तर भी है।

विषयक्रम से निर्मित मिश्र कन्दों का सुन्दर उदाहरण निराला की 'प्रथम प्रभात' गीत है, तथा -

प्रथम चकित बुझन सी सिल सखीर	१६ मात्राएँ- तमालकन्द
जमा क्रन्त बन्धन के शौर	१५ ,, - चौपाईकन्द
उठा लाज की तरा सिलौर	१५ ,, - ,,
ऊँचा के लवों में लरुणा लपौर	१६ ,, - तमाल कन्द
मर मुग्धा की चितवन में बंजान	१६ ,, - तमाल कन्द
तरुणा-लरुणा-यावन-प्रभात बन्धान ^२	१६ ,, ,,

यहाँ पर निराला ने १६ मात्राओं वाले तमाल कन्द और १५ मात्राओं वाले चौपाई कन्द का विषम क्रम से मिश्रण किया है। इस प्रकार के मिश्रित कन्दों का विधान, निराला-काव्य की अतिरिक्त विशेषता है।

१- निराला : परिमल, पृष्ठ ६६। २- वही, पृष्ठ ६६।

(२) सन्माधिक शब्दों का सर्वोत्तम विधान : प्रसाद और निराशा के सूक्त शब्द विधान की शीट में सन्माधिक शब्दों का सर्वोत्तम प्रयोग भी बताया है। जार्वीय शब्दों का सर्वोत्तम विधान इन शब्दों की मौलिक उपज है। उदाहरण स्वरूप कुछ प्रमुख शब्दों का सर्वोत्तम प्रयोग यहाँ पर देते हैं -

वीर -	तो ज्योता के कभीले,	१६ मात्राएँ
	पुतलों। तो वे ज्यनाद;	१५ "
	कभी रहे हैं आज प्रतिध्वनि,	१६ "
	जब ज़मानों की पवित्रादा। ^१	१५ "

इस उदाहरण में वीर शब्द का सर्वोत्तम प्रयोग मिलता है १६ और १५ मात्राओं के दो शरणों में वीर शब्द के ३१ मात्राओं को गिना जा सकता है।

ताटक -	रन्डनील मणि महाज्योत धा	१६ मात्राएँ
	सौम रश्मि उलटा लटका	१४ "
	जाज पक मुहु सौत है रखा	१६ "
	जो बीत गया लटका। ^२	१४ "

१६ और १४ मात्रा के रूप में जामें ३० मात्राओं के ताटक शब्द का निर्वाह किया गया है।

सार -	उच्च रेंग खिलारों पर होती	१६ मात्राएँ
	प्रकृति बंधा बाठा	१२ "
	फल खी निरराती अपनी	१६ "
	केठा मधुर उजाला। ^३	१२ "

	गुन की की है जान	१३ "
	तुन की लीली जो लेली	१५ "
	पाता है लोगों से मान	१३ "
	तुन की लीली जो लेली। ^४	१५ "

१- प्रसाद : साधायनी (चिन्तामणि) पृ० १५।

२- " : " (बाधासर्ग) पृ० ३२।

३- " : " (कर्मसर्ग) पृ० १२७। ४- निराशा : नये पत्थरों की लीली) पृ० ६७।

प्रथम उत्तरण में प्रसाद जी ने २० मात्राओं वाले गाने छन्द का मात्रा, यति-यति तथा वर्णांत में दो गुरु का निवाह करते हुए सर्वोत्तम रूप उपस्थित किया है और द्वितीय उत्तरण में निराला जी ने गाना और वृत्त्यक्रम के साथ उगी छन्द का प्रयोग किया है किन्तु यति-वक्रांश में अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति से काम लिया है।

रौला - नयन मुँहों जब क्या कै	१६ मात्राएँ
कि प्रिय दर्शन ?	= ॥
इत सखस्य जीवन मृत	१६ ॥
गजगर्भण । ^१	= ॥

इसमें कवि ने १६ और = मात्रा के प्रम में २४ मात्राओं वाले रौला छन्द का निवाह किया है।

रंजी - फिर फिर की हम वहीं	१४ मात्राएँ
तुम क्या होंगे	१६ ॥
कौन जाने फिर सारा	१४ ॥
तुम किसे दोगे । ^२	१६ ॥

यहाँ पर निराला जी ने २३ मात्राओं वाले रंजी छन्द का सर्वोत्तम प्रयोग किया है।

निश्च - काल-वायु से स्तब्ध न होगी	१६ मात्राएँ
कल प्रभु	७ ॥
क्या पलों पर विचोरी ही	१६ ॥
यावन कुं । ^३	७ ॥

निराला जी ने १६ और ७ मात्राओं के यतिग्राम से उत्तम गुरु लघु का पाठन करते हुए २३ मात्राओं वाले निश्च छन्द का उत्तम रूप भी प्रस्तुत किया है।

इस प्रकार प्रसाद और निराला ने शास्त्रीय छन्दों के उत्तम प्रयोग द्वारा व्यक्तियुक्त कलात्मक प्रतिभा का परिचय दिया है और हिन्दी साहित्य के छन्द विज्ञान को समृद्ध बनाने में अपना विशेष योगदान दिया है।

१- निराला : परिमल, पृ० ६१।

२- वही, पृ० ३३।

३- वही, पृ० ६४।

(3) परम्परागत छन्दों के नवह्रपान्तर की अन्य विधियाँ-प्रवाद और निराळा ने प्रचलित शास्त्रीय छन्दों को परम्परा विहित संस्कारों से मुक्त कर विशिष्ट व्यापार एवं वन्त्यक्रम के विधान से नव्य रूप प्रदान किया। इन छन्दों में यति-गति तथा कर्ण संबंधी निर्दिष्ट विधानों पर तनिक भी ध्यान नहीं दिया, और -

चौपाई - शीतल लीमल गिर कम्पन-भी	क
दुर्लभित हठीले बचन-भी	क
तु लौट कहा जाती है री	स
यह रीठ रीठ है ठहर ठहर । ^१	ग

यहाँ पर कवि ने केवल चौपाई छन्द का आधार मात्र ग्रहण किया है अन्यथा इस पद के विन्यास में लय, वन्त्यक्रम, यति आदि में पूर्ण स्वतन्त्रता बरती है। चारों चरणों का विन्यास क, क, ल, ग के क्रम से हुआ है।

चौपाई का विशिष्ट वन्त्यक्रम से निर्मित रूप निराळा की इन पंक्तियों में भी देखा जा सकता है -

नील कसन शतदु-तन उर्मिल	क
किरण बुन्धि मुल वम्पुन रे तिल	क
वन्तस्तल मधु गन्ध आमिका	स
उर उर तन नव राग जागरण । ^२	ग

पदरि - कैलासी है जब ऊँचा राग	क
जा जाता है उसका विराग	क
बंक्कता, पीड़ा, दुःखा, मोह	स
मिलकर बिलौरते बंक्कार	ग
धीरे से वह उठता पुकार	ग
मुझको न मिला रे कभी प्यार । ^३	ग

यहाँ पर प्रवाद की ने १६ मात्राओं का निर्वाह करते हुए भी पदरि छन्द के यति-गति तथा वन्त्यक्रम विधान में अपनी मौलिकता का परिचय दिया है।

१- प्रवाद : ठहर, पृ० १।

२- निराळा : नीतिका, नीत सं० ५०।

३- प्रवाद : ठहर, पृ० ३६।

पंडरि छन्द के निगम में लेकर कवि ने यहाँ पर उन चीजों की रचना नहीं की है।
उसका जन्त्युम भी क,क,ख,ग,ग,ग है जो सर्वथा अपने ठीक का नूतन विधान रहा जाएगा।

तली -	दलित जन पर करो करुणा।	क
	दीनता पर उतर जाये	ख
	प्रभु, तुम्हारी रक्षा करुणा।	क
	है तन - का प्रीति पावन,	ग
	मधुर हो मुख मनोभावन,	ग
	सख्य चितवन पर अर्पित	घ
	हो तुम्हारी मित्रता करुणा। ^१	क

यहाँ पर कवि ने १४ मात्राओं के तली छन्द का नवीन क्रमायोजन प्रस्तुत किया है। इस प्रकार की रचनाएँ यह सिद्ध करती हैं कि जालोच्य कवि किसी लम्बे को लेकर काव्य संरचना में नहीं प्रवृत्त हुए।

जालोच्य कवियों ने प्रचलित शास्त्रीय छन्दों के मात्राओं के क्रमा-
योजन तथा छ्य-निपात में कुछ अन्तर लाकर इस भाँति प्रस्तुत किया है कि वे सर्वथा नूतन
प्रतीत होते हैं जो -

पड़ी मुख वृत्तों की कठियां	१५ मात्राएँ
विष्ट-उर की खलमिल हार	१६ ,,
विजन का मुदित तल्लरियाँ	१५ ,,
बाज जुल-जुल गिरती लसलस	१६ ,,
विष्ट वदःस्थल से निरुपाय ? ^२	१६ ,,

यहाँ कवि ने १६ मात्राओं वाले झुंकार छन्द के अन्तिम छद्म
मात्रा को विकृष्ट कर प्रथम तथा द्वितीयाक्षरा की निर्मित की है जिसे छ्य निपात
में भेद आ गया है।

मात्राओं के क्रमायोजन से शास्त्रीय छन्दों के नवरूपान्तरण
का एक अन्य उदाहरण -

तुम हो राधा के समीप	- १६ मात्राएँ	} २६ मात्राएँ
मैं उन जहाँ की वैष्णु।	- १० ,,	

१- निराला : अणिमा, पृ० ६।

२- ,, : परिक्र, पृ० १०३।

कुम पक्षि दूर से ध्वन्त - १३ मात्राएं	}	३० मात्राएं
वीर में घाट जोहती जाता- १० ,,		
कुम मक्कागर पुस्तक - १२ ,,	}	२६ ,,
पार जाने की मैं लज्जागता १ १० ,,		

यहाँ पर उद्धृत प्रत्येक पंक्तियाँ भिन्न-भिन्न मात्राओं में रचित हैं और सभी एक कूरे में कृत्रिम प्रतीत होती हैं किन्तु उनके सम्मिलित रूप में शास्त्रीय छन्दों का स्पष्ट आभास होता है। प्रथम और द्वितीय १६ तथा १३ मात्राओं वाली पंक्तियाँ मिलकर २९ मात्राओं की बनती है ऐसी ही पाँचवी तथा छठीं १२ और १७ मात्राओं की पंक्तियाँ मिलकर २९ मात्राओं की होती है जो लयाधार पर २७ मात्राओं वाले सरसी छन्द के प्रारम्भ में दो मात्राओं को जोड़ देने से बनी है। मध्य की तीसरी और चौथी पंक्ति १३ और १७ मात्राओं के सम्मिलित आधार पर ३० मात्राओं वाले छन्द की कोटि में परिगणित होगी जो सरार छन्द के प्रारम्भ में दो मात्राओं की वृद्धि से निर्मित हुई है। इस प्रकार सरसी और सरार छन्द में २ मात्राओं की वृद्धि से निर्मित यह छन्द निराळा के काव्य कला का परिचायक है।

प्रचलित छन्दों के चित्त्व प्रयोग से अमिन्न छन्द का विधान भी इन कवियों ने किया है। शृंगार छन्द का चित्त्व प्रयोग प्रताप की रचनाओं में दृष्टव्य है -

वही है रक्त, वही है दैत, । वही साक्ष है, कैसा ज्ञान ।

वही है शान्ति, वही है शान्ति । वही हम दिव्य कार्य सन्तान ।^२

यही नहीं प्रताप की ने पदरि छन्द के चित्त्व प्रयोग से गीत की रचना भी कर डाली है। यथा -

जीवन निरीप के वषकार	- १६ मात्राएं
तू नील बुल्लि कल निधि बनकर कैला है कितना बार-बार	- ३२ ,,
कितनी चेतना की किरणों है दूब रही ये निर्विकार	- ३२ ,,
+ + + + +	
रे चिर निवास किआम प्राण के मोह कल हाया उदार	- ३२ ,,
माया रानी के कैमार । ^३	- १६ ,,

१- निराळा : परिमल, पृ० ८१ ।

२- प्रताप : स्कन्धुस्त (पंजा लंक) पृ० १६५ ।

३- ,, : कामायनी (हठा र्ण) पृ० १६७ ।

इस गीत की प्रथम और अन्तिम पंक्ति जो १६ मात्राओं में ही रचित है किन्तु मध्य की सातों पंक्तियों में पदों का चित्त्व प्राण हुआ है।

प्रसिद्ध शास्त्रीय कवियों का कव्यरूप में प्रयोग निराळा में भी किया है। यथा -

कानों के ठोरे छाउ गुआउ नरे लेली लोली । - २० मात्राएं

जानी रात तेज प्रिया पलित-रंग रति सनेह रंग लोली - ११

दीपित दीप-प्रकाश, कौन उबि मंजु-मंजु रंग लोली - ११

भक्ति मुक्त बुझान रोली ।^१ - १२ मात्राएं

यहां पर कवि ने कव्यरूप में सार कव्य का विगम दिया है। सार के भी दोनों सम्पद कर्ण सार कव्य में रचित है किन्तु अन्तिम कर्ण में अपनी मौलिकता का सन्निवेश करते हुए कवि ने सार कव्य के तृतीय वंश (१२ मात्राओं) के बाद में एक छंद मात्रा जोड़कर अन्य कर्णों तथा कव्य के साथ कव्यकानुबंध का निवाह कर दिया है। इस प्रकार की रचना में व्य-निपात पर विशेषण क दिया गया है। वास्तव में निराळा को कव्य की धात्मा या सृजन ज्ञान था जिसे शास्त्रीय कव्यों के नवह-पान्तरण में उन्हें विशेष सफलता भी मिली।

कव्यरूप में पदों के कव्य का प्रयोग प्रताप के काव्य में दृष्टव्य है -

जलता है यह जीवन मल १६ मात्राएं पदों के कव्य

वैभव की यह मधुसाला, १४ ११

जा पागल होने वाला, १४ ११

जब गिरा उठा मत्साला, १४ ११

प्याले में फिर भी हाला, १४ ११

यह जाणिक क रहा राग रंग ।^२ १६ ११

यहां पर प्रथम और अन्तिम कर्ण में व्य निपात की रकता है। मध्य की चार पंक्तियां उसे निम्न व्य निपात में निर्मित है। अर्थात् कव्य १६ मात्राओं का है और कव्यकानुबंध भी उसी अनुपात पर १६ मात्राओं में ही रचित है।

१- निराळा : गीतिका, पृ० ४६।

२- प्रताप : लहर, पृ० १४।

इस प्रकार प्रसाद और निराशा के सांख्यिक शब्दों को इस ढंग से प्रस्तुत किया है कि उनका वास्तविक अर्थ सर्वथा सुस्पष्ट हो जा सके। सांख्यिक शब्दों में नूतनता का समावेश करने का यत्न प्रसाद और निराशा के द्वारा प्रदान करना था। इस दिशा में सुतारण्ड के प्रवर्तक अवि निराशा को विशेष सफलता मिली है। दोनों कवियों ने प्रचलित शब्दों को भावानुसंगिक व्यवस्थाओं में डाल कर हिन्दी के शब्द-विधान को नूतन दिशा प्रदान की है।

(२) अविनव शब्द विधान

सांख्यिक-विशेषों का वाच्य-वैशिष्ट्य उनको अविनव शब्द विधान पर बाधित है। मात्रा, श्रम, यति-यति अन्त्यङ्ग, पङ्क्ति-संख्या आदि शब्दवैयर्थ्य प्रतिमानों की दृष्टि से प्रसाद और निराशा विरचित दुर्लभ शब्द सर्वथा नूतन करे जायें। इस प्रकार के शब्दों को विवेक की दृष्टि से फिर भी भागों में बाँटकर समझा जा सकता है।

(१) अनिर्मित अविनव शब्द

(२) अन्य भाषागत शब्दों से प्रभावित (अविनव) शब्द

(१) इस श्रेणी के अन्तर्गत सांख्यिक शब्दों के वे मौलिक शब्द आते हैं जो उनकी भाषाव्यवस्था निश्चित मात्रा एवं अन्त्यङ्ग में समाहित हो गए हैं यथा -

स्वर से शब्द जति	क	११ मात्राएँ
अङ्ग - पङ्क्ति में लिखी अङ्ग	त	१४ "
उर से नव राग जति । ^१	क	१२ "

इस नूतन शब्दविधान नीति की दृष्टि से अविनव शब्दों के आधार पर की है। तीनों पङ्क्तियों की मात्राएँ अङ्ग-अङ्ग से निम्न प्रथम और अन्तिम पङ्क्ति में लय साम्य है। इस अन्तिम पङ्क्ति का विधान अन्त्यङ्ग रूप में लिया गया है जिसका सभी अनुच्छेदों की अन्तिम पङ्क्ति में साम्य बिठाया गया है।

प्रसाद की मौलिकता का स्पष्ट बोध निम्नलिखित शब्द से होता है -

१- निराशा : नीतिशा, नीति सं० २५ ।

हुदय गुफा थी शून्य,	क	११ मात्राएँ
रहा घर सुना ।	स	२ ॥
हसै बाराँ शीघ्र,	ग	११ ॥
बड़ा मन हुआ । ^१	स	६ ॥

११ और ६ मात्राओं का संयोजन कवि ने क स ग र के क्रम से किया है। दूसरी और चौथी पंक्ति में गुरु-गुरु का जतनविधान वन्त्यानुप्रास के आधार पर हुआ है। निराळा जारा रचित नूतन छन्द का एक और प्रागेष्ट्य है।

स्वप्न ज्यों सज जाय	क,	१० मात्राएँ
यह तरी, यह सरित, यह तट	स	१४ ॥
यह गगन समुदाय	क	१० ॥
कमल-वलियत सरल हुआ-जल	ग	१४ ॥
हार का उपहार हो । ^२	घ	१२ ॥

१२ मात्राओं की अन्तिम पंक्ति, छन्दक रूप में रचित है। पहली तथा तीसरी १० मात्राओं की और दूसरी तथा चौथी १४ मात्राओं की पंक्ति को रचकर कवि ने अपनी मौलिकता का परित्यक्त दिया है। यदि निराळा जी ने १४ और १० के क्रम से रचना की होती तो संभव था कि हममाला छन्द की मूलक जगह मिल जाती। किन्तु १२ मात्राओं वाले छन्दक के साथ १० और १४ मात्राओं के क्रमायोजन से रचित ये पंक्तियाँ कवि के मौलिकता की गवाह हैं।

निराळा ने १२ मात्राओं का विधान नूतन ढंग से किया है जिसमें उनकी मौलिकता का स्पष्ट बोध होता है -

मीतर उर में निहार
तारक-रक्त-लोक-हार
कवि में हुआ अपार
वस्तुतः काव्य-जिह्व मंगल ।^३

१- प्रसाद : करना (अतिथि) पृ० ८२ ।

२- निराळा : कामिका, पृ० ७८ ।

३- ,, : नीतिशा, गीत सं० ७३ ।

यहाँ पर ज्वि ने १२ मात्राओं को विविध ढंग से प्रस्तुत किया है। प्रथम पंक्ति एक चौकल दो त्रिकल और एक चौकल से निर्मित है। द्वितीय पंक्ति एक चौकल एक त्रिकल और दो त्रिकल से रचित है। तृतीय पंक्ति दो त्रिकल और दो चौकल से प्रस्तुत की गई है तथा चौथी अन्तिम पंक्ति दो त्रिकल और एक एकल से निर्मित है। इन सब पंक्तियों का अन्त्यक्रम क, क, क, स के ढंग पर हुआ है। अन्तिम स का गीत के अन्त्यक से साम्य बिठाया गया है। उस प्रकार ज्वि ने १२ मात्राओं का विधान अपने ढंग से किया है।

व्याधार पर विभिन्न मात्राओं का संतौक कर निराळा ने अपनी अन्तिम कला का परिचय दिया है यथा-

जब कहीं फड़ जायों वे	क १४ मात्राएं
कह न पाएगी	स ६ "
वह हमारी मीन मांगा,	ग १४ "
क्या सुनाएगी ?	स ६ "
दाग जो मिट जायगा,	घ १२ "
स्वप्न ही तो राग वह कल्लाया ?	घ १६ "
फिर मिटेगा स्वप्न ही निर्गुन	ङ १६ "
गगन-तन-सा-सुना-मल में,	च १४ "
तुम्हारे प्रेम जल में । ^१	च १४ "

आरम्भ की चार पंक्तियाँ १४-६ मात्राओं के क्रम से रचित हैं उसके बाद की पाँचवीं, छठी और सातवीं पंक्ति १२-१६-१६ मात्राओं से प्रस्तुत की गई हैं तथा अंत की दोनों आठवीं और नौवीं पंक्ति १४ मात्राओं से अन्त्यक के आधार पर निर्मित हैं। अंतिम क्रम से प्रस्तुत रक्ता का दूसरा अंश भी निर्मित है। दूसरे अंश में मात्राओं का ऐसा ही क्रम तथा कृपाति में प्रयुक्त गुरु-लघु आदि मिलता है। अतएव अन्त्य-विधान की जो तीक्ष्ण दृष्टि निराळा की प्राप्त थी वह अन्य कवियों की नहीं। नूतन अन्त्य का अन्त्य उदाहरण निम्नलिखित है -

ज्ञान रश्मि गात कुन रे गई	क १० मात्राएं
कहीं हुई कुठी मावना नई	क "

गर्ह दूर दृष्टि जो सुखारणी
छिये वे रक्ष्य दिते नूतन ।^१

क १७ मात्राएं
स १६ ,,

इसमें कवि ने वारम्भ की तीन पंक्तियों में चार त्रिकुल और अन्त में एक पंक्त का विधान किया है। और चौथी पंक्ति १६ मात्राओं की है जिसने चार त्रिकुल और एक चौकल है इस पंक्ति का छन्दक के साथ छत्र साम्य विधान के लिए ही ऐसा किया गया है।

१७ और ११ मात्राओं का सुनिर्णीत विधान भी निराला ने किया है जो हिन्दी साहित्य को उनकी मौलिक देन है -

मुझे भर लिया तुमने गोंद में

क १७ मात्राएं

कितने चुम्बन दिये

स ११ ,,

मेरे मानव मनो विनोद में

क १७ ,,

नैसर्गिकता छिये ।^२

स ११ ,,

यहां कवि ने १७ मात्राओं की प्रथम एवं तृतीय पंक्ति में तीन चौकल तथा एक पंक्त का वाक्य लिया है और द्वितीय तथा चतुर्थ ११ मात्राओं की पंक्ति का विधान दो चौकल और एक त्रिकुल से किया है। इसका जन्त्यग्रम क, स, क, स से जुड़ा है।

प्रसाद जी का निम्नलिखित नूतन छन्द प्रयोग की दृष्टि से महत्वपूर्ण है, यथा -

किसी पर मरना । यही तो दुःख है

६६ = १८ मात्राएं

उपेक्षा करना । मुझे भी प्लु है

६६ = १८ ,,

यही प्रार्थना हमारी ।^३

१३ ,,

यहां पर दो नवक के वाक्य से १८ मात्राओं वाले छत्र नूतन छन्द की रचना हुई है इसकी प्रथम और द्वितीय पंक्ति १८ मात्राओं की है तथा तृतीय पंक्ति जो छन्दक रूप में रचित है, १३ मात्राओं की है। इसका पूरे गीत की अन्तिम पंक्ति से छत्र एवं मात्रा में साम्य है।

१- निराला : नीतिशा, पृ० ६६ ।

२- ,, : वनामिका, पृ० १७७ ।

३- प्रसाद : करना, पृ० ८६ ।

निराळा की एक प्रतिष्ठित रचना 'राम की शक्ति पूजा' है जिसमें प्रमुक्त छन्द बाधुनिक हिन्दी के छन्द विधान की प्रमुख उपलब्धियों में से एक है। भाव प्रवाह तथा लय साम्य के हेतु अविच्छेद रूप नूतन छन्द जो शक्तिपथ विधान 'शक्ति पूजा' छन्द की संज्ञा से अभिहित करते हैं। तीन तन्त्रों के आधार पर कवि ने इस २४ मात्राओं वाले शक्तिपूजा छन्द की निर्मित की है। इस नूतन छन्द में निराळा की अपूर्व सिद्धि प्रसंगीय है। भावानुरूप यति-गति से युक्त अन्त्यानुप्रासपरक यह तीन तन्त्रों वाला छन्द माना जा कर प्रतिश्रियाओं के फिफान में पूर्णतः सफल रहा है, यथा -

सिहरा लत हाण | पर भूजा म | लहरा समस्त
हर क्षुभी | लो पुनवार | ज्यों उठा छस्त
फूटी स्मिति ही | ता - ध्यान-लीन | राम के लार
फिर विश्वविजय | - भावना हृदय | में जाई पर,^१

'शक्ति पूजा' छन्द मानव मन की सौमल भावनाओं के अभिव्यक्ति-कारण के साथ ही साथ युद्ध के भीषणता से तथा कठोर गहन जो वीर रसोपयुक्त कर्णों में भी सफल हुआ है। जगें चकर पंत, दिनकर आदि ने भी इस छन्द का विधान किया है किन्तु वह भावानुरूपता तथा लोजस्विता उनके छन्दों में नहीं मिलती जो निराळा द्वारा रचित इस छन्द में अन्तर्मुक्त है। 'शक्ति पूजा' छन्द का लोजस्वी रूप निम्नलिखित पंक्तियों में दृष्टव्य है।-

स्तम्भूणावातं, तन-मा | उठते पहाड़
जल-राशि-राशि | -जलर चढ़ता | ताता पहाड़
तोड़ता बन्ध- | प्रसन्न भरा | हो स्फीत-कहा
दिग्विजय-जय | प्रसन्न समर्थ | बढ़ता समझा।^२

भाव-प्रवाह लण्ठित न होने पावे, इस कारण कवि ने यति-गति में पूर्ण स्वतन्त्रता बाती है। कहीं कहीं एक ही पंक्ति में दो तीन विरामस्थल जा कर हैं और कहीं पर एक भी विराम स्थल नहीं आया। समे कवि ने अन्त्यानुप्रास

१- निराळा : अनामिका (राम की शक्ति पूजा । पृ० १५१ ।

२- वही, पृ० १५३ ।

का वाचन्त निर्वाह किया है। अबाध च्व-प यदि कहीं पर मध्यवर्ती तुक मिलता भी है तो वह भाव-प्रवाह की गति तथा को प्रदान करने के हेतु ही समाविष्ट किया गया है।

इस प्रकार विषय एवं भाव के अनुरूप यत्नाति का स्वच्छन्द विधान तथा कहीं-कहीं पर मध्यवर्ती तुक एवं दूरान्तर-प्रवाही प्रयोग राम की शक्ति पूजा के छन्द की प्रमुख विशेषता है। निराला द्वारा आविष्कृत २४ मात्राओं वाला यह नूतन छन्द आधुनिक हिन्दी के लिए गौरव की वस्तु है।

शास्त्रीय संगीत पर आधारित मधुर एवं मृदुल शब्दों तथा कोमल वर्णों की मैत्री से उद्भूत रैलीगत तारल्य एवं प्रवाह से नियोजित १४-१४ मात्राओं के चार चरणावाले 'आए' या जानन्द छन्द को, प्रसाद जी की नूतन उपलब्धि मानना चाहिए। इस छन्द की पंक्तियों का क्रम विधान तथा अन्त्यग्रम भी कवि ने काने डंग से किया है। इसकी छयान्विति भावपरक तथा प्रवाहपूर्ण है जिससे इसकी मौलिकता में संदेह नहीं रह जाता। फिर भी, क्या कि पीछे हम बता जाए हैं कि कतिपय विद्वान जैसे शास्त्रीय (मानव या सखी) छन्द के आधार पर रचित मानते हैं और इसके शास्त्रीय होने के लिए उनके द्वारा फिरे गए तर्क कुछ सीमा तक उचित भी हैं।

बाळोच्य कवियों ने छय तथा लीरितमय प्रवाह को छन्द का प्राण तत्त्व मानते हुए शब्द तथा वर्ण की भावानुरूप मैत्री से अमिनव छन्दों की निर्मित द्वारा हिन्दी साहित्य के छन्द विधान को समृद्ध बनाया है।

(२) प्रसाद और निराला ने अन्य भाषागत छन्दों से प्रभावित (अमिनव) छन्दों का विधान भी किया है। इन नूतन छन्दों की प्रभावश्रुता तथा लोकप्रियता में किसी प्रकार का संदेह नहीं किया जा सकता। इस कौटि में बाळोच्य कवियों द्वारा रचित वक्तुकांत तथा मुक्त छन्द प्रमुख हैं -

वक्तुकांत छन्द : आधुनिक हिन्दी साहित्य के विषय और विधान में परिवर्तन की जो लहर आई, उससे हिन्दी का छन्द विधान भी नहीं बच सका और छन्दों का तुक-विहीन प्रयोग प्रारंभ हो गया। अब कविता के तुकान्त प्रयोगों को तुकबन्दी कहकर भाव प्रकाश के लिए वक्तुयुक्त बताया जाने लगा। बाळोच्य कवियों ने अपनी रचनाओं में छय तथा प्रवाह की महत्व देते हुए भावमिथ्यक वक्तुकांत छन्दों की निर्मित की।

वास्तव में हिन्दी का कृतकालीन छन्द साहित्य के लिए नवीन वस्तु नहीं है कारण कि संस्कृत साहित्य में वैदिक युग से जादेव के 'गीत-गोविन्द' तक का छन्द का विन्यास हुआ है। औड़ीय साहित्य में भी सरे तथा चोतर से ठेकर जितमेन तक इस छन्द का प्रयोग हुआ है और बंगाल साहित्य में नवीनचन्द्र तैल तथा गानेश चन्द्रबनर्जी आदि की रचनाओं में यही छन्द मिलता है। जिससे प्रभावित होकर आधुनिक हिन्दी साहित्य में सर्वप्रथम हरिवोध जी ने अपने काव्य में इसका प्रयोग किया और जहाँ गहरा प्रसाद तथा अन्य तत्त्वगुणित कवियों द्वारा इसका कलात्मक विन्यास हुआ।

हिन्दी साहित्य में प्रचलित कृतकालीन छन्द औड़ीय के ब्लैंक वर्स का पर्यायवाची है। किन्तु औड़ीय का ब्लैंक वर्स केवल गुरु और लघु के ज्यात्मक पंचक (Iambic Pentameter) तक ही सीमित होता है।¹ जबकि हिन्दी में वह इससे जागे तक प्रयुक्त हुआ है। हिन्दी में समास्त प्रचलित छन्दों का कृतकालीन प्रयोग किया जाता है और उसमें तुकान्त छन्दों की लोढ़ा अधिक प्रवाह तथा भावतारत्व भी मिलता है। इसमें कोई भी भाव कथा विचार एक ही क्षण में समाप्त न होकर कई क्षणों तक प्रवाहमान रहता है और विरामचिह्न भी भावतण्ड की समाप्ति के बाद होता है। यह विरामचिह्न मध्य या अन्त में कहीं भी हो सकता है। कृतकालीन छन्द की महत्ता इस तथ्य पर निर्भर करती है कि मात्रा-क्रम, यति-गति के निर्धार के साथ ही वह अन्त्यश्रम के निमित्त में बाध नहीं होता और भाव तथा वस्तु की अभिव्यक्ति हेतु अपना स्वरूप निर्माण कर लेता है।

हायावाद युग में कृतकालीन छन्द का प्रयोग सर्वप्रथम कवि प्रसाद ने किया है। छन्दों को अन्त्यानुयास के बंध से स्वतन्त्र करने में प्रसाद की पूर्णतः सफल सुर। प्रसाद कृत 'महाराणा का महत्व', 'कहनालख', तथा 'प्रेम पथिक', 'प्लेकम छन्द के कृतकालीन प्रयोग का सुन्दर उदाहरण है। इसके अतिरिक्त 'प्रथम प्रभात', 'माकसागर', 'मिल जाओ गले', 'चित्रकूट' (खण्ड - ४), 'शिल्प सौन्दर्य', 'वीर बालक',

1. Although verse described as 'blank' is strictly, no more than unrhymed the term is limited to unrhymed iambic pentameter.

Karl Beckson and Arthur Gauz .

A Reader's Guide to Literary terms. p. 73.

‘कृष्ण कान्ती’ (काननकुसुम) तथा ‘रूप’, ‘पावा-सुमात’, ‘तर्का’, ‘स्वभाव’, ‘प्रत्याशा’, ‘स्वप्नलोक’, ‘दर्शन’ (करना) आदि कविताओं की रचना भी अनुकान्त हृन्द में हुई है, यथा -

जहा, कौन यह वीर गालक निर्मीक है
कहौ मला भारतवासी । ली जानतै
यही भारत वह बालक है जिस नाम ते
भारत संज्ञा पड़ी इसी कर भूमि की ।^१

प्रसाद जी की यह रचना अनुकान्त हृन्द का सफळ उदाहरण है ।
अस हृन्द का सर्वप्रथम प्रयोग कवि ने श्री नरत कविता में किया है । प्लेकाम हृन्द
के अनुकान्त प्रयोग का अन्यत्र उदाहरण उनकी निम्नलिखित कविता है -

घोर लोरे में उठती का उछर हो
तुम्र धात प्रति धात पवन का हो रहा
मीमकाय जर्राशि दुग्ध हो सामने
कर्णधार रक्षित बूढ़ हृदय गुनाव को
झोड़ बूढ़ना तिकै का कलउम्ह ठे
घोर सिन्धु में, क्या बुध का का काम है
परम सत्य को झोड़ न हटते वीर है ।^२

इस प्रकार प्रसाद जी ने प्लेकाम हृन्द में अनेकों अनुकान्त रचनाएँ
की हैं जो सरस, हृदयस्पर्शी तथा भावाभिव्यक्ति भी हैं । प्रसाद जी को यह हृन्द बहुत
ही प्रिय था ।

प्रसाद के अतिरिक्त निराशा ने भी अपनी रचनाओं में हृन्दों
का अनुकान्त प्रयोग किया है । अष्टक की आधुनिकों के आधार पर २४ मात्राओंवाले
रोछा हृन्द का अनुकान्त प्रयोग यहाँ दृष्टव्य है -

फूटे क्षत-क्षत उत्त सख मानवता-क के
यहाँ वहाँ पृथ्वी के सब देशों के छल्ले

१- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० १०६ ।

२- , : महाराणा का महत्व, पृ० ११-१२ ।

इसके बल के पंक्ति मौक्तिक रूप वर्तित
हुए तुम्हीं से, हुई तुम्हीं से ज्योति प्रदर्शित ।^१

इसमें रीठा कन्द का कृतकान्त पदान्ता प्रवाही प्रयोग हुआ है।
यहाँ एक ही कृष्ण में भाव की समाप्ति नहीं हुई है, भाकण्ड की अभिव्यक्ति कई कृष्णों
में पूर्ण हुई है। इस प्रकार स्वतन्त्र रूप से सभी कृष्ण जूरे हैं।

३० मात्राओं वाले ताटक कन्द का कृतकान्त पदान्ता प्रवाही
प्रयोग भी वालोच्य कवियों के काव्य में मिलता है, यथा -

संध्या की स्याम तम की, किरणों पिलो गूँथि है
रंजित करती है देखो जिस नई धौंसी को बुद से
कौन जानता है कि उसे तम में जाकर छिपना होगा ?
या फिर कौमल विपुल उसको मीठी नींद छुला दो ।^२

वालोच्य कवियों ने काव्य में कृतकान्त कन्दों के विभिन्न
रूप मिलते हैं। इस प्रकार के कन्दों का प्रयोग निराठा की कोणा प्रसाद ने अधिक किया
है। कारण, निराठा कन्दों के कन्ध में मुक्त काव्य-रचना में संलग्न थे। वे कन्द विधान
में व्यात्मकता के आग्रह को स्वीकार करने के पक्षपाती थे। उनके आस्थीय निरमों के
प्रति उदासीन ही नहीं विरोधी भी थे। हो सकता है कि हिन्दी काव्य के लिए निराठा
ने कन्दों के शासन से छल हो जाने की जो बात कही है उसकी प्रेरणा उन्हें कृतकान्त
कन्दों से ही मिली हो। वालोच्य कवियों ने वर्णिक कन्दों की भाँति कृतकान्त कन्दों का
प्रयोग भी न्यूनाधिक मात्रा में किया है।

मुक्त-कन्द : वाणिज्य हिन्दी साहित्य में महाकवि निराठा ने एक विहीन
कृतकान्त कन्दों से परे सङ्गित निरमों की कारा से पूर्णतः मुक्त स्वच्छन्द (मुक्त) कन्द को
कम्पनी रचनाओं में व्यवहृत किया। हिन्दी में मुक्तकन्द के व्युत्पन्न का भेद निराठा को
ही देना चाहिए। भावकलता के अनुरूप संशुद्धि प्रसारित तथा अन्त्य वंश से विनिर्मुक्त
यह मुक्त कन्द हिन्दी साहित्य के लिए अवश्य नवीन है किन्तु भारतीय वैदिक साहित्य,

१- निराठा : किरा (भावान बुद के प्रति) पृ० १६२ ।

२- प्रसाद : वैम पथिक, पृ० १ ।

बंगला साहित्य तथा पश्चात्य साहित्य में इसका मूल उक्त विद्यमान है। निराला ने स्वयं मुक्तछन्द का मूल वेदों में लौक्य छन्द गायत्री मंत्र की प्राचीन साहित्य की उन्मुक्त प्रवृत्ति का परिचायक बताया है।^१ मुक्तछन्द की जा भाषा के 'फ्री वर्स' (Free Verse) और फ्रांसीसी भाषा के 'वर्स लेब्रे' (Verse Libre) का प्रतिरूप है। पश्चात्य साहित्य में गुस्टाव काहल तथा वाल्डविग्टमेन ने सर्वप्रथम इस छन्द का प्रयोग किया है। बंगला साहित्य में रवीन्द्रनाथ टैगोर, माधेन गुरुदत्त का तथा अन्य परवर्ती कवियों द्वारा भी यह छन्द प्रयुक्त हुआ है। किन्तु हिन्दी साहित्य में इसके प्रयोग का श्रेय आधुनिक कवि निराला को ही मिला है। निराला द्वारा अविवक्षित छन्द-रूढ़ियों से विरहित, भावना द्वारा अनुशासित तथा लावेष्टित का नूतन छन्द पर 'फ्री वर्स' आदि का प्रभाव भी ही स्वीकार कर लिया जाय पर इसके भारतीय होने में शक नहीं किया जा सकता। यह वैदिक काल से प्रयुक्त होनेवाले मुक्त छन्द का ही विकसित तथा स्वस्थ रूप है।^२ इसके आधुनिक स्वरूप में वांछित योग की जा तथा बंगला छन्दों का भी है, यह मानने में विशेष आपत्ति न होनी चाहिये।

निराला के अनुसार 'मुक्त छन्द' वह है जो छन्द की भूमि में रहकर भी मुक्त है। ----- मुक्त छन्द का समर्थन उसका प्रवाह ही है, वही उसे छन्द सिद्ध करता है, उसका नियम साहित्य उसकी मुक्ति।^३ अतएव मुक्त छन्द वह छन्द विशेष है जो छन्द की भूमि पर प्रतिष्ठित होते हुए भी मन्त्रा, गण, यति, गति, अन्त्यानुशास आदि समस्त छान्दसिक रूढ़ियों से मुक्त है और संगीतात्मक व्यंज्यवा प्रवाह की सुदृढ़ नींव पर अपना स्वरूप निर्माण कर अन्तर्निहित मार्गों और प्रवाह से संपूर्ण को अभिव्यक्त करता है। इस प्रकार वह केवल प्रवाहमय संगीत के व्यात्मक अनुबन्ध को स्वीकार करता है। वास्तव में मुक्त छन्द, छन्द से मुक्ति का चोत्क न होकर छन्द के नियम साहित्य का सूक्त है। छन्द के नियमों से रहित मुक्त छन्द उतना ही सरल, वाक्यात्मक और मर्मस्पर्शी होता है जितना कि पूर्व प्रचलित शास्त्रीय छन्द। छन्द की जिस तरह कानून के अन्तर् हीमा के पक्ष में वात्सल्य-विस्मृत हो पुनः नृत्य करते, उच्चारण की श्रृंखला रखते हुए अक्षर-मार्ग के साथ ही साथ जीताजी की हीमा के आनन्द में डूबा रहते हैं। उसी तरह मुक्त छन्द की अनी विषम गति में एक ही साम्य का अपार सौन्दर्य पैदा है, जो एक ही अनन्त महासमुद्र के

१- निराला : परिष्क (भूमिका) पृ० १२-१५ ।

२- वही, पृ० १२ ।

३- निराला : परिष्क (भूमिका) पृ० १६ ।

हृदय की सब सौटी-बड़ी तरंगें हो, दूर-प्रसरित दृष्टि में एकाकार एक ही गति में उठती और गिरती हूँ।^१

हिन्दी साहित्य में मुक्तछन्द और वक्तुकांत छन्द को अभिन्न माननेवाली व्यवस्था भी प्रचलित हुई। किन्तु ये दोनों छन्द अन्त्यानुप्रास के बंध से स्वतन्त्र होते हुए भी एक नहीं हैं। कारण वक्तुकान्त छन्द अन्त्यानुप्रास मुक्त तथा ल्यानुकूल स्वल्प धारणा करने के बाद भी शास्त्रीय नियमों से अनुशासित होता है। वह वर्णिक, मात्रिक तथा गणवृत्तों में रचा जाता है, जबकि मुक्त मुक्त छन्द अन्त्यानुप्रास मुक्त होने के साथ ही छन्द के शास्त्रीय नियमों - मात्रा-ग्रम, यति-गति, गुरु-लघु, गण आदि से मुक्त होता है। वह पदान्तर प्रवाही होता है। उसकी गति स्वच्छन्द होती है और वह भावानुकूल यति विधान पर आधारित होता है। अतएव मुक्त छन्द, छन्द के समस्त नियमों से रहित होता है क्योंकि जहाँ मुक्ति रहती है वहाँ बंध नहीं रहते। न मनुष्यों में, न कविता में ----- ऊपर जितने वक्तुकान्त काव्य के उदाहरण दिये गए हैं, सब एक हीमा में की हुए हैं, एक-एक प्रधान नियम सब में पाया जाता है। गणवृत्तों में गण की श्रुतता मात्रिक वृत्तों में मात्राओं का साम्य, वर्णवृत्तों में लहरों की समानता मिलती है। कहीं भी उस नियम का उलंघन नहीं किया गया। इस प्रकार के दृढ़ नियमों से बंधी हुई कविता कदापि मुक्त छन्द नहीं हो सकती।^२ निराळा जी का यह कथन मुक्त छन्द और वक्तुकांत छन्द को एकरूप मानने वाली प्रीति का निराकरण करने के लिए पर्याप्त है। हिन्दी में मुक्त छन्द का जन्म वक्तुकांत छन्द के पूर्ण विकसित हो जाने के बाद हुआ है। अतएव दोनों को अभिन्न मानना भ्रम है।

पश्चिमी साहित्य में मुक्त छन्द को व्यवहृत करने का जो महान् कार्य गुस्टाव कास्स तथा वाल्ट विल्हेम के द्वारा सम्पन्न हुआ वही जटिल कार्य हिन्दी में जीव बाबाजी के अनन्तर निराळा द्वारा हुआ। मुक्तछन्द की स्थापना का पूर्ण श्रेय महाकवि निराळा को है। पंत ने 'पल्लव की मूर्धिका' में जिन कविताओं की मुक्तछन्द की श्रेणी में परिगणित किया था। उनके प्रीति का निराकरण निराळा तथा अन्य

१- निराळा : परिमल (मूर्धिका) पृ० १६।

२- वही, पृ० १६।

परवर्ती वाचार्थों द्वारा प्रस्तुत किया जा चुका है जिसके परिप्रेक्ष्य में निराळा को ही इसका प्रवर्तक मानना अधिक समीचीन होगा। पंत जी की परवर्ती रचनाएँ अवश्य मुक्त छन्द में संगृहीत हैं किन्तु उससे पहले निराळा द्वारा 'जुही की बली' लिखी जा चुकी थी।

निराळा ने मुक्तछन्द को वाधार पर विश्लेषण करते हुए बताया कि 'हिन्दी में मुक्त-काव्य कविन छन्द की सुनिश्चित पर मफूज ही सगता है'।^१ उन्होंने कविन व्याधार पर आवेष्टित मुक्त छन्द में अन्तर्निहित प्रवाह के कारण उसमें 'बाटे बाफ रीझि' के बानन्द को मानते हुए रंगमन के लिए उसकी उपाय्यता को सिद्ध किया है।

प्रवाद और निराळा द्वारा रचित मुक्तछन्द को मूल्यांकन की दृष्टि से लिए वर्णिक तथा माकिक व्याधार में विभक्त करना अधिक समीचीन होगा।

वर्णिक व्याधार : बालीच्य कविताँ ने मुक्तः वर्णिक व्याधार (कविन) पर ही मुक्त छन्दों की रचना की है। ३१ वर्ण वाले कविन या पनादारी छन्द का प्रथमांश १६ तथा द्वितीयांश १५ वर्ण का होता है। गह ८, ८, ८, ७ के क्रम से चार वर्णन लपटों में विभाजित होता है। इस छन्द में ३, ४, ७, ८, ११, १२, १५ तथा १६ वर्णों का विधान होता है और ५, ६, ९, १०, १३ तथा १४ वर्ण या अक्षर पूर्णतः वर्णिक होते हैं। कविन व्याधार पर प्रवाद रचित कुछ पंक्तियाँ यहाँ पर उद्धरण रूप में प्रस्तुत की जा रही हैं—

मेरे उस गोक के माउती मुसुल में	१५ वर्ण
रन्त्र लोझी थीं, रजी की नीली निरणी	१५ ..
उसे उझाने की - लझाने की।	११ ..
पागल जुई मैं जफती ही मुझान्य से	१५ ..
कसूरी मूा बेरी	७ ..
परिक्म कवि में	७ ..
मेरी लछरीझी नीली कझाकली समान	१६ ..
लहरें उठती थी मानो झुने की मुककी	१६ ..
और हात ठेता था समीर मुके लूकर?	१५ ..

१- निराळा; परिक्म (मूयिका) पृ० १६ ।

२- प्रवाद : लहर (प्रज्य की जाया) पृ० ६५-६६ ।

इसमें कवि ने १५ और १६ वर्णों की यत्ति है ३१ वर्णवाले कवि
छन्द के छ का निवाह किया है। सभी पंक्तियाँ वर्णिक छ-निपात पर सही उतरती
हैं। इसी व्याचार पर उनकी दूसरी रचनाएँ भी मिलती हैं -

अक्षर कक्ष विम्ब	८ वर्ण
वह निर्भूम मरु रचित ज्वलन पिण्ड	१५ ॥
विकल विवर्तनों से	८ ॥
विश्रु प्रवर्तनों से	८ ॥
अमित नमित ता	७ ॥
परिष्क. व्योम में है ताज निरुद्ध ता	१५ ॥
वारुणियाँ विश्व की वज्र लुटाता राग	१६ ॥
सतत वज्र का माला है	११ ॥
तैज वीज वह जो वदान्यता कदम्ब ता	१५ ॥
पेशीला की उर्मियाँ हैं शान्त बनी लाया में	१५ ॥
तट तरु है चित्रित तरु किन्नारी में	१५ ॥
मोपड़े लड़े हैं बने शिल्प से विजाद के	१५ ॥
पद्म लजाद है	७ ॥
धूर जल सण्ड । मृग पड़े है	१४ ॥
जो । किन अनन्त में । ^१	६ ॥

इस उद्धरण की समस्त पंक्तियाँ, वर्णिक व्याचार के लिए निर्दिष्ट
वर्ण सण्डों के अनुसार हैं, केवल १४ और ६ वर्णवाली पंक्तियाँ अपवाद मानी जाएंगी।
किन्तु उन्हें यदि ६ वर्ण और २ वर्ण जो एक सण्ड में मिला दिया जाय तो ८ वर्ण
का एक सण्ड बन जाएगा और इस प्रकार अपवाद की नियति ही पाएगी। इस कोटि
में प्रवाद की हम दो कविताओं के अतिरिक्त तीसरी छन्द में संक्षिप्त शेर सिंह का सूत्र
समर्पण को भी परिगणित किया जाना है। मुक्त छन्द में प्रवाद जो है छन्द की
अन्तिम तीन कवितारें रहीं हैं।

१- प्रवाद : छन्द, पृ० ६२।

प्रसाद के सम्पूर्ण काव्य में जहाँ कुछ ही कवितारें मुक्तछन्द में रचित मिलती हैं। वहीं निराला के काव्य का अधिकांश भाग मुक्त छन्दों में निर्मित हुआ है। कविता-वनिता के नैसर्गिक अंगार एवं सौन्दर्य के पदापाती कवि निराला ने सन् १९१४ में सर्वप्रथम जीक कठिनाईयों एवं विरोधों के उपरान्त भी छन्द के पाश से उन्मुक्त मुक्त छन्द में कृति की कड़ी को प्रस्तुत किया है।^१ कवि ने इस की रचना वर्णिक आधार पर कर्म के बाद भी मुक्त छन्द के गुण-तत्त्व प्रतापमानता में पूर्ण स्वच्छन्दता करती है।

निराला ने वर्णिक आधार पर कनेहों कवितारें रची हैं जिनमें भावानुसूत गति तथा यति दृष्टका है -

बैथी दुई कुल से ही	८ कर्ण
देखने लगी मैं फिर	८ ,,
फिर प्रथम पृथ्वी को ,	८ ,,
भाव बदला हुआ -	७ ,,
पहले की मन-पटा वर्णना ली दुई	१५ ,,
कसा निरंज ये कवन जा ल गया । ^२	१५ ,,

यहाँ पर सप्त स्रणों का विधान कवि छन्द के आधार पर हुआ है किन्तु इसी 'प्रेयसी' कविता की कुछ पंक्तियाँ अवाद रूप में भिन्न-भिन्न कर्णों से विनोज्जित मिलती हैं। इसी छन्द के आधार पर निराला ने इस कविता की भी रचना की है, यथा -

लाय से पुरान का	७ कर्ण
मान से प्रान्त प्रिय-प्रणय निवेदन का	१६ ,,
मन्द हास मुँह वह	८ ,,
सजा-जागरण -का	८ ,,
धक्का वह पैना पी लाकसी	१४ ,,
जरुण किरणों में समा गई । ^३	११ ,,

१- निराला : परिमल, पृ० १७१ ।

२- ,, : कसा (प्रियसी) पृ० १२५ ।

३- ,, : परिमल , पृ० १७३ ।

इस इन्द्र की पाँचवीं पंक्ति (१४ वर्ण) की छोड़कर अन्य सभी पंक्तियाँ कवित्त-व्याधार का समर्थन करती हैं।

मात्रिक व्याधार : वणिक् पर्वों (ल्य सण्डों) की ही भाँति मात्रिक पर्व (ल्य सण्ड) भी गिनाए गए हैं। ताचार्य मानु ने ६ मात्राओं (टाण) ५ मा० (टाण) ४ मा० (टाण), ३ मा० (टाण) तथा २ मा० (णगण) के चार मात्रिक पर्वों का बोध कराया है। किन्तु हायावाद में मात्रिक व्याधार में जस्टक जाठ मात्राओं वाले ल्य सण्डों का प्रयोग भी किया गया है। इस प्रकार २, ३, ४, ५, ६, ७ तथा ८ मात्राओं के ल्य सण्डों की व्याधार बनाकर मुक्त इन्द्र की रचना की गई है। उदाहरण स्वरूप निम्नलिखित पंक्तियों को देखा जा सकता है -

मेरे अन्तर मैं आते हो देव निरंतर	८, ८, ८ मात्राक्रम
कर जाते हो व्याधा मार उधु	८, ८ ,,
बार-बार कर जे कड़ा कर	८, ८ ,,
बन्धकार में मेरा रोक	८, ८ ,,
सिक्ता घरा के जंठ की	८, ६ ,,
कर ता है दाण-दाण	२, ८ ,,
जुम क्मोलीं पर वे लोठ शिशिर कण	८, ८, ४ ,,
सुम किरणों से लु पौख ठै ते हो	८, ८, ४ ,,
नव प्रमात की वन में भर देते हो । ^१	८, ८, ४ ,,

यहाँ पर कवि ने जस्टमात्रिक पर्व-ल्य सण्ड का तात्पर्य लिया है। किन्हीं-किन्हीं पंक्तियों में जस्टक का वाधा या चौथाई अंश भी ला गया है। प्रस्तुत उदाहरण में सममात्रिक चौथाई इन्द्र का स्पष्ट प्रवाह मिलता है।

निराठा के मुक्त इन्द्र में सप्तमात्रिक पर्व (सप्तक) का व्याधार -

वह लौढ़ती पत्थर	(पूणर्मक) ७, ४ मात्रा
देला उठे मैं हला हायाद के पथ पर।	(पू०) ७, ७, ७, ४ ,,
वह लौढ़ती पत्थर	७, ४ ,,

१- निराठा : परिच्छ (भर देते हो) पू० १११ ।

नहीं लाया । बार	(पू०) ७,३ मात्रा
पैड़ वह जिह्वा के लड़े बेठी हुई स्वीकार	,, ७,७,७,३ ,,
श्याम तन, मर बंधा यौवन ।	७,७ ,,
नत नयन, प्रिय । झरोखे मन ।	७,७ ,,
गुरु स्वीड़ा लाय	७,३ ,,

एक उदाहरण में कवि ने सप्तम का संयुक्त प्रयोग किया है । कवि ने ७ मात्राओं का विधान SSIS , SISS तथा ISSS के क्रम में अपनी स्वेच्छा-नुसार किया है । साथ ही उसकी प्रमुख विशेषता यह भी है प्रस्तुत कविता प्रवाहमान रूप, पूर्णता की अधिक है । इसमें वन्त्यानुप्रास की योजना भी मिलती है । इस कविता की वन्त्यानुप्रास योजना तथा प्रवाहमानता की मन्थर गति एक बार उसके मुक्त स्वल्प में जाँच लेंगी है किन्तु इसके अन्य समस्त विधान उसे मुक्त छन्द की ओर ही लीकते हैं ।

मुक्तछन्द में 'बार्ट जाफ रीजि' को उद्घोषित करनेवाले कवि की रचनाओं का मूल्यांकन 'बार्ट जाफ रीजि' की पृष्ठभूमि पर करना अनिवार्य है । मुक्त छन्द छ-प्रधान है । छ तथा प्रवाह की उसका निम्न धर्म है । मुक्त छन्द में भी वर्ण तथा अनुप्रास की स्वरूपता कभी-कभी मिल जाती है किन्तु यह आवश्यक नहीं कि इसमें प्राप्त साम्य कदा स्वरूपता नियमबद्ध हो । यह दृष्टि से निराशा के मुक्त छन्द की पाठ्यकला निम्नलिखित कविता में दृष्टव्य है :-

विजय वन बल्लरी पर
 लौती थी सुहामरी, लौह-स्वप्न-मग्न
 कमल कौमल तनुतहणी जुही की ली ।^२

यहाँ पर प्रथम पंक्ति का छ-साम्य तृतीय पंक्ति के प्रथम शब्द से है और द्वितीय पंक्ति के प्रथम शब्द - लौती थी सुहामरी का साम्य तृतीय पंक्ति के अन्तिम शब्द तनुतहणी जुही की ली से है । अतः ऐसे छन्दों का पाठ, छ-साम्य स्थापित कर उसके सुपाठ्यकला पर निर्भर करता है । अतः विजय वन बल्लरी पर पंक्ति को

१- निराशा : वनामिका (वह तोड़ती पत्थर) पृ० ७६ ।

२- ,, : परिमल, पृ० १७१ ।

कुछ रुक-रुककर उच्चरित करना होगा और आ पंक्ति में विजन का 'ने' हलन्त पड़ना होगा। विजन वन के बाद क्रमशः स्वल्प विराम होगा। फिर विजन वन बल्हरी में 'री' पर लड़-देना होगा। इसके पश्चात् दूसरी पंक्ति में व्य परिवर्तन होगा और इस पंक्ति की गति बाहिस्ता-बाहिस्ता चली और तृतीय पंक्ति में पहुँच कर लमल का 'ले' हलन्त उच्चरित होगा और लमल के पश्चात् कोमल में ली 'का' उच्चारण कुछ और ते होना तथा लमल कोमल में 'ले' पर थोड़ा विश्राम और फिर 'लमल' कोमल लु तरुणी ब्रुही की कली 'चण' का पाठ मन्द गति में पूर्ण होगा। व्य-प्रवाह ठीक बनाए रखने के लिए मुक्तानन्द में सम तथा विषम चरणों का संयोग अनवरत बना रहता है। श्री से निराळा की ने मुक्तानन्द में लोट वाफ रीछी 'ने' को महत्व प्रदान किया है और साथ ही उरी रंगमंच के उपयुक्त सिद्ध किया है।

निराळा के अनुसार इसकी उपजागिता रंगमंच पर सिद्ध होती है। इस मत के पौष्पक कवि ने अपने रचनात्मक क्षेत्र में वर्णिक व्यापार पर पंचवटी प्रसंगे नाट्य गीति को प्रस्तुत किया। पाठ्यकला पर लाभित इस रचना की महत्ता रंगमंच पर सिद्ध होती है यथा -

लोट से घर की लुगु सीमा में	१९ काँ
कवि है दाउरभाव	७ ॥
यह सब है प्रिये	७ ॥
प्रेम का पयोधि तो उमड़ता है	१२ ॥
सदा ही निःसीम धू पर	६ ॥
प्रेम की महोर्वि-माला तोड़ देती दाउर ठाट	१६ ॥
जिसे संसारियों के सारे दाउर फाँके	१६ ॥
तुण सम बह जाते हैं। ^१	६ ॥

कवि ने इन पंक्तियों को सुपाठ्य बनाने तथा रंगमंच पर अभिनीत करने के लिये से कवि ने इन्द्र के व्य-निपात तथा प्रवाहात्मकता का लाभ्य लिया है। ये पंक्तियाँ यदन्तर प्रवाह का सफळ उदाहरण है। प्रवाह की रक्षा हेतु उच्चारण में पूर्ण स्वतन्त्रता जाती गई है।

इस प्रकार निराळा द्वारा रचित इस कौटि की मधुर रचनाएं मुक्त हृन्द की विशिष्टताओं से परिपूर्ण हैं। जहां तक मुक्त हृन्द की रचना में सफलता का प्रश्न है वह निराळा के पश्चात् प्रसाद जी को ही प्राप्त हुई है, भले इस हृन्द में उनकी लहर में संकलित कुछ ही रचनाएं मिलती हों। मुक्त हृन्द विशेषज्ञ कवि निराळा की यह धारणा बूढ़ हो चुकी थी कि महज व अकृत्रिम भावामिव्यक्तित के लिए मुक्त हृन्द ही उचित है और उसी के माध्यम से कविता का नैर्गुणिक सौन्दर्य अङ्गुष्ठा पर सकता है।

उर्दू से प्रभावित हृन्द-यौक्या

कृतिन काव्य प्रतिभा से सम्पन्न बालोच्य कवि भी अपने प्लुटिक वातावरण से प्रभावित हुए बिना नहीं रह सके। परिणामतः उनके हृन्द-विमान पर उर्दू के गज़ल, ग़ज़ल, रुबाई, मसनवी, लसीदा आदि का स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है। उसे विस्तार से हम पिछले अध्याय में प्रगीत और गीत के प्रसंग में विवेचित कर चुके हैं। अपने पूर्व काल की पुष्टि के लिए कुछ प्रमुख हृन्दों का, जिसमें ये कवि विशेषतः प्रभावित हुए, विवेक करें। गज़ल और रुबाईयों के प्रति इन कवियों की रुचि अधिक मिलती है। दोनों कवियों ने उर्दू हृन्दों को ग्रहण तो अवश्य किया किन्तु उसके प्रस्तुतीकरण में हिन्दी के फ़िल्हास्त का भी अछूत लिया है।

हृन्द विमान में कवि कौशल का स्पष्ट सामना होता है। प्रसाद जी के इस कौटि के हृन्दों में सरसता तथा जीवन्तता है। उन्होंने उर्दू के वज़न पर मन्दिर महाफ़्रीदा, सराब, पतित-मावन, मौल आदि कविताओं की रचना की है।^१ गज़ल की हृन्दयौक्या पर बाधित प्रसाद का यह गीत बत्यधिक सुन्दर बन पड़ा है यथा-

विमल हृन्द की विशाल किर्णों
प्रकाश तेरा बता रही है
जनादि तेरी जंत माया
जात को छीला फिटा रही है।^२

यहां पर उर्दू की बहर 'फउठ फाउनु फउठ फाउनु फउठ फाउनु फउठ फाउनु' का आधार ग्रहण किया गया है फिर भी इस हृन्द का प्रथम

१- प्रसाद : काननकुसुम, पृ० ५, ६, ३६, ६४, ७८ ।

२- वही, पृ० १ ।

चरण चार चौकों में विभक्त है और दूसरा चरण जरिख है (SS) मात्राक्रम से निर्मित है। इसका वाक्य यह है कि उर्दू कव्य जो भी कवि ने फ़िल्म शास्त्रीय विधान के अनुरूप ही ढाल लिया है गज़ल के यज़न पर ही प्रसाद का एक गीत भी बँटा जा सकता है -

स्वजन दीसता न विश्व में कब, न मित्र अपना दिनाय मोह
पड़ी बक़री विकल हो रही, न दुत में है माराय मोह
पलट गये दिन सनेह वाले, नशा न अब तो रही न गमी
न नींद पुत की न रंगरलियाँ, न तेज उजड़ी, निराय मोह^१

प्रसाद जी को गज़ल की रचना में विशेष सफलता मिली है और यह उर्दू का कव्य का उन्हें प्रिय भी बहुत रहा है। इसके प्रथम दो चरण तो सम्मात्रिक एवं वन्त्यानुशास युक्त होते हैं और फिर बाद के चरण भिन्न तुकांत होते जाते हैं। गज़लों की योजना निराठा -काव्य में भी अधिकता से उपलब्ध है। उदाहरण के लिए उनका निम्नलिखित गीत देखा जा सकता है -

किमारा वह हमो किये जा रहे हैं
खिलाने को दर्शन दिये जा रहे हैं।
जुड़े थे मुहागिन के मोती के दाने
वही सूत तोड़े छिये जा रहे हैं।^२

उर्दू कव्य शास्त्र की क्वाँटी पर यह गीत पूर्णतः सरा उतरा है इसमें वह की काहे व के का प्रयोग उर्दू के मुकुल है ज़री प्रकार दूसरी पंक्ति में को का उच्चारण दीर्घ न होकर ह्रस्व हुआ है जो उर्दू के अधिक नज़दीक का है। निराठा जी ने उर्दू शैली के ग्रहण की बात को स्पष्टतः स्वीकार किया है नती बात यह है कि कला-कला बहरों की गज़लें भी हैं जिनमें उर्दू के कव्यशास्त्र का निर्वाह किया गया है।^३ गज़लों के अतिरिक्त बाज़ीज्य कवियों के काव्य में क़वायिद भी मिलती हैं।

गज़ल की क़वेदात रुबायतों का विधान इन कवियों के काव्य में कम हुआ है। चार चरणों से निर्मित क़वायिदों का गुन्दर प्रयोग प्रसाद के काव्य में मिलता है।

१- प्रसाद : कन्धुस्त (तृतीय बँक) २- निराठा : केठा , पृ० ६८ ।

३- निराठा : केठा (बायेंक) ।

न लोण पागल मधुर प्रेम को
न लोड़ना जीर के नैम को
बचा विरह भौन के दीम को
कुबाउ अपनी गुधार कौकिल^१

‘फुडल फेडुन’ बरकान तर्कीब से रचित यह छन्द उर्दू तथा हिन्दी कवियों को सर्वाधिक प्रिय रहा है। उमी-उमी कई कबाइयाँ मिलकर मुक्तकाव्य की कला को प्राप्त हो जाती है। ऐसी ही कई कबाइयों का सम्मिश्रित रूप निराठा है काव्य में भी मिलता है। उर्दू रुबाई की शैलिक विशेषता से युक्त निराठा की यह रचना दृष्टव्य है -

मदमरे ये नैन महीन हैं
जलजल में या फिर न्युनीन हैं
या प्रतीक्षा में किसी के खरी
बीत जाने पर हूँ ये दीन हैं।^२

इसके चार पंक्तियों में से प्रथम, द्वितीय तथा चतुर्थ गान मुकान्त हैं, वे एक ही काफिये में रचित हैं और तीसरे पंक्ते का काफिया फुर्क है। रुबाइयों का प्रयोग निराठा के केंद्र काव्य संग्रह में अधिक मिलता है। तथा -

कदली जो बसि, शराब बरत गया।
गुल को काकमाया कि डुलडुल मत गया।
यह टहली से छा की डेड़ बाड़ पी, मार
तिलकर हुनव से किसी का फल लाल गया।^३

इस प्रकार प्रवाद और निराठा ने उर्दू छन्दों से प्रभावित होकर हिन्दी में नूतन छन्दों की रचना की है किन्तु ऐसे प्रयोग अत्यल्प ही हैं। उर्दू के वजन पर रचित कविताओं के शब्द तथा छन्द दोनों ही उर्दू के अनुकूल मिलते हैं। किन्तु इन छन्दों में वह निरंतर तथा एकरूप शान्दर्य नहीं ला पाया जो उर्दू के वजन में मिलता है। फिर भी हिन्दी कवियों द्वारा उर्दू छन्दों विधान का प्रयास सराहनीय है।

१- प्रवाद : स्कन्दमुक्त (प्रथम अंक) पृ० १५।

२- निराठा : परिमल, पृ० ७५।

३- ,, : केंद्र, पृ० ६१।

प्रसाद और निराळा के काव्य में प्रयुक्त शब्दों के परिशीलन से यह निश्चित हो जाता है कि उनका काव्य शब्द-शिल्प की प्रौढ़ता, नवीनता तथा प्रयोगों की विविधता से परिपूर्ण है। दोनों कवियों के काव्य में परम्परागत शब्दों के विधान से लेकर अतृप्त नूतन शब्दों के पुन्योजित रूप उपलब्ध होते हैं। यह स्पष्ट है कि महाकवि प्रसाद के काव्य में अमिश्रित मौखिक शब्दों की अपेक्षा उनकी लघुशब्दों के अनुसृत शास्त्रीय शब्दों का गणक या कुछ परिवर्तित प्रयोग अधिक मिलता है। उसके विपरीत नूतनता के बावजूद कवि निराळा के काव्य में शास्त्रीय शब्दों की अपेक्षा नूतन मौखिक शब्दों का विधान अधिक मिलता है, किन्तु इसका यह तात्पर्य व्यापि नहीं कि प्रसाद के काव्य में नूतन शब्दों का और निराळा के काव्य में शास्त्रीय शब्दों का आब है। दोनों कवियों के काव्य में शास्त्रीय तथा नूतन शब्दों का विधान हुआ है। आलोचक कवियों को शास्त्रीय शब्दों का अमूर्त ज्ञान था, उन्होंने पारम्परिक शब्दों की रचना की है किन्तु, विविध परिवर्तनों के साथ अपनी स्वच्छन्द प्रवृत्ति के अनुसार। दोनों कवियों ने हरद्विबद्ध वर्णिक शब्दों की अपेक्षा मात्रिक शब्दों का प्रयोग अधिक किया है। कारण यह शब्द उनकी काव्यभाषा के अनुसार अधिक उपयुक्त सिद्ध हुआ। मात्रिक शब्द के सम, व्यंजन तथा विषम शब्दों का विधान दोनों कवियों ने बहुतायत रूप में किया है। कहीं-कहीं अबाध स्वरूप वर्णिक और मात्रिक शब्दों का गौणिक रूप भी उनके काव्य में मिलता है। जो मूलतः उनकी स्वच्छन्द प्रवृत्ति का परिचायक है। यही कारण है कि प्रसाद तथा निराळा के शब्द परम्परागत शब्दः शास्त्र की निम्नबद्ध परिधि में पूर्णतः नहीं जा पाते और अपने मूल स्वरूप से थोड़ा बिजा हो जाते हैं।

प्रसाद और निराळा को शब्द की अन्तरात्मा के लिये का पूर्ण ज्ञान था। अथवा लय एवं ताल तथा राग एवं भाव के अनुसार शब्दों का विधान करना उनके लिए अत्यधिक सरल तथा सरल था और यही उनके काव्य की अतिरिक्त विशिष्टता सिद्ध हुई। प्रसाद तथा निराळा ने भावों के संकोच और विस्तार, उत्थान और पतन के अनुरूप जिस कुशलता से शब्द योजना की उसमें शब्दों की हरद्विबद्धता अत्यंत बहिष्कृत हो गई। इनका ध्यान केवल भाव और भाषा के सामंजस्य पर ही केन्द्रित था, विशेषतः महाकवि निराळा को मनुष्यों की भुक्ति की तरह कविता की भी भुक्ति के वाक्यांश थे, शब्द के पाठ हो जाने में मनीमरितक से ऊपर। उन्हें इस विधा में अनेकों बाधाओं

के वाक्पूज्य सफलता भी मिली। उनके गाथा-ग्रन्थ, यति-गति, जन्त्यग्रन्थ की विनिर्गुणिक से निर्मिता इस प्रकार के शब्दों को मुक्त शब्द की संज्ञा में समिष्ट किया गया। निराशा की वह यह मुक्त शब्द संश्लिष्ट एवं लोकोपार्ण भाव श्रुतताओं के प्राकट्य में विशेष सहायक हुआ। कारण यह शब्द की वात्सा प्रवाहानता को लेकर चला था। शब्द-शिल्प के क्षेत्र में निराशा की वह ऊर्ध्व सिद्धि केवल हिन्दी के साधुनिक युग की चरम उपलब्धि न होकर हिन्दी के सम्पूर्ण काव्य जगत के लिए प्रज्ञा तथा गौरव की वस्तु है।

कवि प्रसाद और निराशा ने अपने गंभीर ज्ञान क्षेत्र, जेम्स तथा मरुणा, संवृत्त तथा प्रसरित भावों की अभिव्यक्ति में नवानुरूप गंभीर शास्त्रीय शब्दों तथा नूतन मौलिक शब्दों का विधान किया है। इन कवियों ने वर्णिक मुक्तकों की गीत रूप प्रदान करने, समान्दों की वर्तमान रूप देने, नवीन गम तथा वर्तमान शब्दों के कुछ विन्यास, यति तथा जन्त्यग्रन्थ विपर्यय, शास्त्रीय शब्दों के आधार पर नूतन शब्दों की रचना, शास्त्रीय शब्दों का बहुधाति प्रयोग, शब्द के जन्मों में स्वतन्त्र नवीन मुक्त शब्द तथा उर्दू के गज, रुबाय्या बहर आदि का सुसंयुक्त तथा परिमार्जित रूप प्रस्तुत करने का जो उत्कृष्ट प्रयास किया है वह हिन्दी साहित्य तथा काव्य रसिकों के लिए अविस्मरणीय है। प्रसाद और निराशा ने पूर्व हिन्दी की संस्कृत, कौपी, जेठा तथा उर्दू की ही भांति हिन्दी काव्य में भी अमिनव कोटि के शब्दों के प्रवर्धन तथा प्रतिष्ठामन की जाकांक्षा कर रहे थे^१ किन्तु उसकी पूर्ति प्रसाद तथा निराशा आदि के द्वारा ही संभव हो सकी। इन कवियों ने काव्य-शिल्प के इस प्रमुख उपकरण में जो महत्वपूर्ण प्रयोग किये और नूतन उपलब्धियों की वे हिन्दी साहित्य में एक और अध्याम की वृद्धि करने के लिए पर्याप्त हैं।

१- महावीर प्रसाद द्विवेदी : सप्त-रंजन (कवि काव्य) पृ० १३-१०।

उपसंहार

उ प संहार

निष्कर्षतः काव्य-सुभूति और अभिव्यक्ति का सम्बन्धित रूप है। कवि अपनी सुभूति की अभिव्यक्ति के द्वारा जिन मूर्ति-उपकरणों का आश्रय लेता है वे काव्य-शिल्प के प्रमुख सत्य मात्र हैं। सुभूति के प्रकाशन का ढंग ही शिल्प है। काव्य-शिल्प विषय के प्रकीर्णत सुलनात्मक विवेचन के निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि युग की प्रमुख प्रवृत्तियों में प्रभावित, सामयिक जीवन स्थितियों से सुप्राणित तथा जीवन और जगत के सारकत सत्य में परिचित प्रसाद और निराशा का काव्य युग-बोध, वैयक्तिकता, शान्दिय भावना, मानवता, वेदना, कष्टना, आत्माभिव्यक्ति तथा चिंतन में पूर्ण है। किंतु विषय के प्रस्तुतीकरण का ढंग जालोच्य कवियों की निजी शिष्टताओं में उद्भूत है। फिर भी, इनके शिल्प-विधान में विशेष तत्ता नहीं मिल पाया। कारण, दोनों ही कवि न तो केवल माननावादी हैं और न केवल कलावादी। दोनों ही स्वानुभूति तथा वस्तु विशेष की कलात्मक भूमि पर प्रस्तुत करने के पतावाती थे। दोनों ही काव्य और कला के सुधमातिपुष्प तत्त्वों के पाली थे। उनमें सत्य तथा स्वाभाविक अन्तर्बाध होने से विषय तथा अभिव्यक्ति प्रकाशन की नवीनता, संतुलन, अर्थाभास तथा मर्यादित बहुमपता मिली है।

प्रसाद और निराशा की उद्भूत शिल्प दामता विविध काव्य-रूपों की संरचना में समर्थ रही है। दोनों कवियों ने प्रगीत, मुक्तक तथा प्रबंध शिल्प में अपनी जिस मौलिकता का परिचय दिया है वह उनके काव्य की ही नहीं बरन उनके समस्त युग की गौरवपूर्ण उपलब्धि घोषित हुई। प्रसाद और निराशा का प्रदेय प्रगीत शिल्प में लविस्मरणीय है। दोनों कवियों के प्रगीतों में जहाँ स्वच्छंद कल्पना, एवेदनशीलता, प्रवाहात्मकता, भावान्विति, प्रसविष्णुता, संगीतात्मकता, लयानुषन, भागा की जीवंतता तथा रुंद रचना में समानता मिलती है वहीं वैयक्तिक, संतुल भावों की अभिव्यक्ति में कुछ विषमता भी है। दोनों के प्रगीत में वैयक्तिकता का स्वर मुखरित है। किन्तु जहाँ प्रसाद में लतदीन्द्र

तथा अतीत को लेकर व्यंजित विषादमय चित्रण की प्रामाण्यता है वहीं निराळा में गंभीर भावोद्बेक के साथ ही स्वस्था, उल्लासपूर्ण तथा उदात्त वर्णनों की प्रमुक्तता है। प्रसाद के गीत वैयक्तिकता, भावप्रवणता, कौतिल्यता तथा रागात्मकता से युक्त है जिससे उनमें सुपाठ्य तत्त्व प्रमुख हो गया है वहीं निराळा के गीत भावराज्यता स्वस्थप्रेम, प्रसन्नता तथा जनजात्या प्रामाण्य है अतएव उनमें गैय तत्त्व प्रमुख हो गया है। दोनों कवियों ने प्रगीत-विन्यास में अन्तः तथा बाह्य संगीत पर बल दिया है जिससे इनके गीत संगीत और शिल्प के योग से कलापरक बन पड़े हैं। उनके प्रगीतों में भाव तथा कला को व्यंजित करने की गुरुचिपूर्ण कला निहित है। दोनों कवियों ने प्रगीत के कलाप्रामाण्य प्रकारों (सम्बोध गीति, पत्र गीति, चतुर्दशपदी, शोकगीति तथा गीत) का स्वाभाविक विन्यास दिया है। प्रगीत की एक विशेषता संगीतात्मकता है, जिसके योग के लिए दोनों कवियों ने शब्द-संगीत, लय-निपात स्वर पैरी तथा छंद संगीत पर विशेष बल दिया है। किंतु इन सार्व में प्रसाद की वैदाला निराळा अधिक सफल हुए हैं। प्रसाद के प्रगीतों में प्राप्त सौन्दर्य-चित्र शिष्ट तथा गंभीर है जबकि निराळा के चित्र उच्छृंखल तथा उदात्त है किंतु इससे उनके प्रगीतों की सहजता एवं स्वाभाविकता को किसी प्रकार की दाति नहीं पहुंचती। काव्य रूपों के समस्त प्रकारों में से प्रसाद और निराळा का सब से अधिक योगदान प्रगीत शिल्प में ही रहा है।

अन्य काव्य रूपों की अपेक्षा मुक्तक शिल्प की रचना प्रसाद और निराळा ने कम की है। कारण, काव्य संचना में लड़ीबोली की अवतारणा, नूतनता के प्रति मोह, प्रगीत शिल्प के प्रति रुचि है। निराळा की तुलना में प्रसाद ने अधिक मुक्तकों की रचना की है। प्रसाद ने परंपरागत मुक्तक शैली भी अपनाई और कुछ मौलिक ढंग से भी मुक्तकों की रचना की। किन्तु निराळा ने कुछ गिने-चुने छंदों में मुक्तक की रचना के अतिरिक्त अनुकांत तथा मुक्त छंदों में ही मुक्तक की भी रचना की जिसके प्रतिफलन स्वयं मुक्तक शिल्प में निराळा प्रसाद से ही नहीं समस्त परवर्ती कवियों से भिन्न प्रतीत होते हैं। प्रसाद ने भी बहुत अधिक मुक्तकों की रचना तो नहीं की किन्तु जितनी भी की है, उसमें से अधिकांश मुक्तक काव्य के अनिवार्य तत्वों से अनुरजित है।

प्रसाद और निराळा ने काव्य की प्रबन्ध विधा में अपेक्षित परिवर्तन किया। उन्होंने प्रबंध में विपरिचित प संप्रकाश तथा मरुकाव्य के शिल्प-विन्यास को नूतन मोड़ प्रदान करने में अतिरिक्त कुछ ऐसी रचनाओं को भी प्रस्तुत किया जो मूलतः प्रबन्ध न होते हुए भी उनकी मौलिक विशेषताओं में उद्भूत होने के कारण प्रबंधों के अन्तर्गत परिगणित की जा सकती है। कथात्मक प्रबंध की पहला, विषय-वस्तु की मांडली, वस्तु वर्णन की उत्कृष्टता, पुर्वान्वय भावामि-व्यक्ति तथा सौंदर्य-साधारण बाह्य विभिन्न लघु साधनक प्रबंधों की रचना पर प्रसाद और निराळा ने काव्य की इस विधा को समृद्ध बनया है। इस दिशा में निराळा की अपेक्षा प्रसाद का अधिक योगदान है। प्रसाद ने ब्रजभाषा तथा बड़ीबोली में, जहाँ लघु कथाएं प्रस्तुत की हैं जिनमें वे अधिकार, चित्राधार तथा काननकुसुम में संग्रहित हैं। इस कोटि में परिगणित प्रसाद विरचित, प्रेमपथिक तथा निराळा द्वारा राम की शक्ति पूजा शिल्प की दृष्टि से अत्यधिक महत्वपूर्ण है। प्रसाद जी ने स्वगत कानन (मोनोलॉग) की शैली में 'शोक की चिंता', 'प्रलय की लाया', 'शेरशिर का शस्त्र समर्पण' तथा सामान्य वीरगीति की शैली में फौला की प्रतिध्वनि ऐसी साधनक गीतियों की कलात्मक रचना की है। इन गीतियों में समाविष्ट संवर्ण तन्तुजनित है नाटकीय स्थितियाँ आन्तरिक भावों के स्पष्टीकरण में आवश्यक है। इनमें लायावादी कला का उन्मेषकारी प उल्लेख है। गूढ़ भावों की व्यंजना तथा चित्रोपम वर्णनों में भाषा प्रतीकात्मक तथा बिम्ब प्रधान हो गई है। लंकार तथा छंद विधान की कला के क्षेत्र में नूतन उपलब्धि ही है।

प्रसाद द्वारा प्रेम पथिक प्रबन्ध शिल्प के अनिवार्य तत्त्व कायाविस्था, नाटकीयता, रसोद्रेक की दामता, शैली, लंकार एवं छंद आदि की दृष्टि से पूर्णतः सफल है। यह छोटी सी साधनयिका प्रसाद जी के भावी महा-काव्य कामायनी का बीज रूप है। यह सौंदर्य रचना अपने में पूर्ण है। इसका शिल्प-विन्यास भी उत्कृष्ट कोटि का है। प्रबन्ध कोटि में परिगणित निराळा की 'शक्ति पूजा' अत्यधिक महत्वपूर्ण है। शक्तिपूजा वास्तव में एक गाथा काव्य ही है किन्तु कवि ने उसे एक कथा काव्य की सुधि से परे हटाकर जो महाकाव्योचित

गांभीर्य प्रदान करना चाहता है उसके फलस्वरूप इसका रित्य-विन्यास कायावादी शैली का उत्कृष्टतम उदाहरण बन गया । निराशा की इस नहानतम कृति के प्रशस्त मार्ग को महाकाव्य के कुछ निम्नगत मानदण्ड यदि व्यवहृत न करें तो इसका कथानक, नाटकीय विमान, रसानिष्पत्ति, मध्य तथा उदात्त शैली, मूर्तिमान, सुकौमल तथा विराट चित्रमयता, अप्रस्तुत विमान, भाषाभाषि महाकाव्य के अनुकूल है । इस रचना की मूलभूत विशेषता जो है वे महाकाव्य में महाकाव्यत्व का सन्निवेश है ।

जालीच्य कवियों ने प्रत्यक्ष काव्य के एक अन्य प्रमुख रूप काव्यरूप की भी कलात्मक ढंग से प्रस्तुत किया है । प्रसाद कृते महाराणा का महत्त्व एक ऐसा काव्य है जो विषय वस्तु को पाठक की मनःस्थिति में अभिनेय नाटकों की भाँति चित्रित कर देता है । प्रसाद की की यह नाट्य विज्ञान नाटक और कविता के अनिवार्य रित्यगत उपकरणों में गृहीत है । इसके अतिरिक्त कवि ने नाटकीय तत्त्व द्वंद्व की अन्तर्गत रूप प्रदान करते हुए गीति नाट्य के पणालय की रचना की है । इसमें भावशबलता, कौमल्य, सस्वर संगीत विज्ञान की प्रधानता है किन्तु ये समस्त तत्त्व नाटकीय विशेषता - दृश्यमयता, कार्यव्यापार, संघर्ष, संवादयोजना आदि के परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत हुए हैं । प्रसाद की भाषा रचित के पणालय अपने ढंग की एक ही रचना है । उनका कवि एवं नाटककार का रूप एक साथ मिलकर इस कृति को अनुपम रूप प्रदान कर सका है । प्रसाद रचना की यथोचितता केवल प्रसाद में ही नहीं, निराशा में भी दृष्टव्य है । निराशा की 'पंचवटी प्रणि' नाट्य गीति प्रगीततत्त्व प्रधान नाटकीय शैली में प्रस्तुत अत्यधिक कलापरक तथा प्रभावजनित रचना है । रामायण की इस घटना-प्रधान संदिग्धता का कवि ने नाटक की संवाद शैली में व्यक्त किया है । रस, रङ्ग, वर्णन तथा प्रगीतात्मक तत्त्व इसके उत्कर्ष-विशेषक गुण बनकर प्रयुक्त हुए हैं । इस प्रकार काव्य रूपक के विविध प्रकारों की दोनों कवियों ने अपने-अपने ढंग से काव्य रूप प्रदान किया है ।

सपनी स्वच्छंद रचना प्रवृत्ति के फलस्वरूप जालीच्य कवियों ने सपनाकाव्य के रित्य-विन्यास में भी अपनी मौलिकता का परिचय दिया है । प्रसाद की की प्रसुत रचना बाँधु सपनाकाव्य की दिशा में किया गया एक नूतन प्रयोग है । बाँधु में कथान्विति का समग्र प्रभाव परिचित होता है । भावों तथा विचारों

की एकज्यता तथा तारतम्यता एक ओर जहाँ उसे सण्डकाव्यत्व प्रधान करती है वहीं उसकी रुढ़ रचना की विच्युरकता उसे युक्त तथा आत्माभिर्व्यञ्जना की प्रधानता मार्मिकता, संगीतमयता, प्रवहमानता आदि उसे प्रगीत काव्य का स्य प्रधान करती है। आँसू का वह छन्दश्रवणीय रूप उसके रस में जो विषाद का विषय बना देता है। फिर भी उसके इन समस्त रसों में उसका प्रयत्नत्व ही प्रबल है। जहाँ तक आँसू के शिल्प-विन्यास का प्रश्न है, वह उसके विविध रसों को सुस्पष्ट बनाने में सक्षम है। सण्डकाव्य की दिशा में बिना गया निराशा जी का प्रयत्न भी परास्वीय है। निराशा कृत 'तुलसीदास' का उत्तर प्राचीन और बाह्य नवीन है। कवि ने इसमें तुलसीदास तथा रत्नावली की मनःस्थितियों का जो गजीब चित्रण किया है वह अन्यत्र दुर्लभ है। समस्त काव्य प्रतीकात्मक है। इसका अभिव्यञ्जना पक्ष भी प्रबल है। जीवन की प्रसूत घटनाओं को लेकर रचित 'तुलसीदास' काव्य की सर्ग-विहीनता तथा कथा विन्यास के आधार पर इसके सण्डकाव्यत्व पर उद्देश्य प्रकट किया जाता है। किन्तु इसके कारण उसके महाकाव्योन्मिष आधार की उपेक्षा नहीं की जा सकती, और न उसके सण्डकाव्यत्व की अवहेलना ही की जा सकती है।

आधुनिक काव्य-शिल्प में अत्यधिक महत्वपूर्ण परिवर्तन प्रसाद जी ने महाकाव्य में किया। उनकी कामायनी का दिशा में उदात्तमय अनुमीय वर्णन है। प्रसाद जी की यह कृति महाकाव्य की परंपरागत मान्यताओं के निर्धार में असफल रही है। फिर भी वह महाकाव्य के सर्वोत्कृष्ट गुणों से युक्त है। युग के केन्द्रीय भाव एवं जीवन्त विकास से प्रभावित तथा महाकाव्योन्मिष लौदात्य से युक्त कामायनी अपने युग की सर्वोत्कृष्ट कृति है। इसकी प्रसूत विवेकता भारतीय तथा पार्श्ववात्य अभिव्यञ्जना शैली का कवि की मौलिकताओं से सम्बन्धित होकर प्रस्तुत होना है। इसमें कवि ने अत्यधिक कथा का सफल निर्वहण किया है। कामायनी मूल पौराणिक कथा के अतिरिक्त मनोवैज्ञानिक कथा की दृष्टि से भी समीच बन पड़ी है। इसी कारण यह एक उत्कृष्ट कौटि की व्यक्तात्मक रचना मानी गई है। कामायनी में बाह्य जगत की उपेक्षा भावगत की आन्तरिक विवृष्टि पर अधिक बल दिया गया है। कामायनीकार ने अपनी इस रचना में सामयिक परिवर्तन, यथार्थता

प्रसंगानुकूलता, औचित्य, अन्तःप्रकृति, चिरंतन मूल्य आदि को भी महत्व दिया है। कामायनी का शिल्प-पक्ष भी समृद्ध है। इसमें अनुस्यूत चित्रात्मकता, प्रतीकात्मकता, लाटाणिक्ता, ध्वन्यात्मकता, उक्ति की वज्रता, अप्रस्तुत-योजना, अमूर्त-विधान, कंद योजना आदि नव्य कला की परिचायक हैं। कामायनी की अतिरिक्त विशेषता महाकाव्य जैसी विशद रचना में प्रगीत तत्वों का संगुम्फन है, जो आश्चर्यजनक ही नहीं प्रशंसनीय भी है।

प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प का सर्वांगिक महत्व-पूर्ण उपकाण भाषा है। दोनों कवियों ने अभिव्यक्ति के इस विशेष माध्यम के स्वल्प, साँच्च तथा अर्थव्यंजना को समृद्ध तथा सशक्त बनाने का गुरुतर कार्य संपन्न किया है। दोनों कवियों का शब्द-भण्डार अति व्यापक है। प्रसाद ने ब्रजभाषा में ही अपना काव्यारम्भ किया था जिसे ब्रजभाषा की प्रचुर शब्दावली उनके काव्य में मिलती है। यत्र-तत्र टूटने पर निराला-काव्य में भी ब्रजभाषा के शब्द मिल जाते हैं किन्तु प्रसाद की तुलना में उन्हें नहीं के बराबर ही सम्पन्न माना जालाँच्य कवियों ने समकालीन युग बोध और अभिनव भाव प्राकट्य में ब्रजभाषा को अनुपयुक्त समझ सहीबोली को काव्य का माध्यम बनाया दोनों कवियों ने अरबी, फारसी, उर्दू, अंग्रेजी तथा देशज शब्दों को काव्यमेप्रयुक्त किया है। निराला की भाषा में तो बंगला शब्द भी मिलते हैं। जहाँ तक देशज शब्दों का प्रश्न है, प्रसाद के काव्य में बनारसी शब्दों का आधिक्य है और निराला के काव्य में बेसवाड़ी शब्दों का। दोनों कवियों की काव्यभाषा में संस्कृत की तत्सम शब्दावली दृष्टव्य है। निराला-काव्य में तत्सम शब्दों का सामग्रीसक तथा संयुक्त विधान हुआ है जो उन्हें संस्कृत के महान-कवियों की श्रेणी में सींच लाता है। प्रसाद और निराला की भाषा में उनके स्वनिर्मित शब्दों का कुशल विधान सराहनीय है। उनके मौलिक शब्दों को दो प्रमुख प्रकारों में रखा जा सकता है। एक, अंग्रेजी शब्दों के अर्थबोध के आधार पर निर्मित मौलिक शब्द और दूसरे, भिन्न-भिन्न प्रकार से प्रत्यय तथा उपसर्ग आदि के जोड़कर निर्मित नूतन शब्द। इसके अतिरिक्त उर्दू और हिन्दी तथा संस्कृत और हिन्दी के मिश्रण से भी कुछ नूतन शब्दों की रचना आलाँच्य कवियों ने की है।

प्रसाद और निराला ने भाषा सांष्ठव के विधान में व्याकरणिक नियमों पर विशेष ध्यान नहीं दिया । व्याकरण-सम्मत भाषा का विधान उन्होंने केवल वहीं तक किया है जहाँ तक वह उनके भावों की उन्मुक्त उड़ान तथा अर्थगाम्भीर्य में बाधक नहीं हुई । इन कवियों ने उर्ग, क्रिया, विशेषण, कारक आदि के विधान में पूर्ण स्वतंत्रता ब्रांती है । दोनों कवियों ने भाषा के विशिष्ट तत्त्व नाद-संगीत, अनुप्रासगत वर्ण तथा शब्द मैत्री, ध्वनि-चित्र, शब्द तथा लय संगीत का सुलचिपूर्ण कलात्मक विधान किया है । भाषा के अलंकरण में सहायक इन विशिष्ट तत्त्वों की योजना में दोनों कवियों को अतृप्तपूर्व सफलता मिली है । प्रसाद और निराला ने ऐसे ध्वननकारी शब्दों की भी रचना की है जिससे अभिव्यक्त भाव एवं विचार चित्रवत् प्रतीत होते हैं । इस कला में प्रसाद की अपेक्षा निराला अधिक सफल रहे हैं । कारण उन्हें वर्ण चमत्कार तथा ध्वनिबोध की अन्तर्प्रकृति का पूर्व ज्ञान था । दोनों कवियों का लक्ष्य भाषा सारल्य तथा विषय की सहजग्राह्यता था ।

आलोच्य कवियों ने काव्यभाषा की अर्थव्यञ्जकता के हेतु शब्दशक्ति, प्रतीक, गुण, रीति और वृत्ति तथा मुहावरे एवं लोकोक्तियों की कलात्मक सृष्टि की है । शब्द शक्ति के विविध रूपों में से लदाणा तथा व्यंजना शब्द लक्ष्य शक्तियों का अभिधा की अपेक्षाकृत अधिक आश्रय लिया है । यह उनकी काव्यभाषा की प्रमुख विशेषता है । दोनों कवियों ने अर्थगौरव एवं भावाभिव्यक्ति के लिए अभिधा लदाणा और व्यंजना के विविध भेदों की भी रचना की है ।

प्रसाद और निराला ने अपनी भाषा के निगूढ अर्थ को व्यञ्जित करने के लिए प्रतीक शैली का भी आश्रय लिया है । इनकी प्रतीक योजना सादृश्य, साधर्म्य तथा प्रभावार्थिता है । जिनमें प्रभाव साम्य पर निर्मित प्रतीकों का अधिक विन्यास हुआ है । इस प्रकार के प्रतीक उनकी वैयक्तिकता और बौद्धिकता से संकुल है । इनके प्रतीकों की महती विशेषता है एक ही प्रतीक में विभिन्न वर्मा-कलम्बी प्रतीकों का समावेश । इससे प्रायः उस प्रतीक की अर्थभिव्यक्ति की दामता त्रिगुणित हो उठती है ।

प्रसाद और निराला की भाषा में गुण, रीति और वृत्ति का भी अन्तर्भाव हुआ है । विशिष्ट पद-रचना के विन्यास में दोनों कवियों की आत्मा समी है । अपनी वैयक्तिक रचना प्रणाली के अनुसार प्रसाद सुकुमार मार्ग (वेदभी रीति) के

कवि हैं और निराला विचित्र मार्ग (गौड़ी रीति) के हैं । भाव व्यञ्जकता तथा अर्थ अर्थनिष्पत्ति के लिए प्रसाद और निराला ने अपनी भाषा में प्रसाद, माधुर्य तथा ओज गुण के शब्दगत तथा अर्थगत समस्त प्रकारों की रचना की है ।

जालोच्य कवियों ने अर्थ व्यञ्जकता के हेतु भाषा में मुहावरों तथा लोकोक्तियों की भी प्रश्रय दिया । अपनी मौलिक प्रतिभा से दोनों कवियों ने मुहावरों का नवीनीकरण भी किया है । प्रसाद की अपेक्षा निराला ने लोकोक्तियों तथा मुहावरों का अधिक प्रयोग किया है । कारण, उनकी काव्यभाषा का जनभाषा के अधिक करीब होना है । मुहावरों के प्रयोग में दोनों कवियों की मूल भावना विषय को परजगाह्य बनाना तथा पाठक को आनन्दामित्त करना मात्र थी, चमत्कारोत्पादन नहीं । वे मुहावरों तथा लोकोक्तियों के प्रति दोनों कवियों का विशेष आग्रह नहीं दिखाई पड़ता ।

प्रसाद और निराला का शिल्प विन्यास साहित्य को सुतन दिशा प्रदान करने में पूर्णतः समर्थ रहा है । इसमें शिल्प के प्रमुख उपकरण - भाषा का विशेष योगदान है । प्रसाद और निराला की भाषा में जहाँ एक ओर समानता है वहीं दूसरी ओर असमानता भी है । प्रसाद की भाषा की अपेक्षा निराला की भाषा में विविधता है । उनकी शैली सामरस्य नहीं है । कहीं वह प्रसादगुण युक्त मीठी-सादी प्रतीत होती है, तो कहीं समास बहुला होकर क्लिष्ट बन गई है । किंतु प्रसाद की भाषा में सामरस्य है वह न अधिक क्लिष्ट है और न अधिक सरल । उनकी भाषा में यदि कहीं पर दुरुहता तथा जटिलता आ भी गई है तो उसका कारण भावबोकिलता तथा संस्कृतप्रियता है । प्रसाद की भाषा में निराला की अपेक्षा बन्वगाढ़त्व तथा समासबहुलता कम है । प्रसाद में साकेतिकता तथा भाव्यञ्जकता के कारण अर्थ विस्तार अधिक है निराला में शब्दों के विचित्र प्रयोग तथा अर्थप्रौढ़ि के कारण अर्थगतिमा अधिक है । प्रसाद की भाषा सुसंस्कृत, भावाभिव्यञ्जक तथा माधुर्यगुण प्रधान है और निराला की भाषा गाढ़बलत्व तथा अर्थस्य प्रौढ़ि जैसी विशिष्टताओं से उद्भूत ओजगुण प्रधान है । प्रसाद का परवर्ती काव्य भाषा-काठिन्य की ओर मुड़ा है और निराला का भाषा-सारल्य की ओर ।

प्रसाद और निराला की अप्रस्तुत-योजना सुस्पष्ट है । दोनों

कवियों ने शास्त्रसम्मत एवं परम्पारित लंकारों के अतिरिक्त कुछ नूतन लंकारों की सृष्टि भी की है। जालोच्य कवियों ने काव्य में शब्द तथा वर्ण संगीत एवं ध्वनि संयोजन के हेतु शब्दालंकारों का कुशल विधान किया है। प्रसाद की अपेक्षा निराला को शब्दालंकारों के प्रयोग में अधिक सफलता मिली है। फिर भी दोनों के काव्य में प्रधानता लंकारों की ही है। प्रसाद और निराला ने पूर्व साहित्य में रूप, आकार तथा रस पर गम्भीर अग्रस्तुतों की रचना अधिक होती थी किन्तु सूक्ष्म तत्त्वान्वेषण में संलग्न इन कवियों ने प्रभाव साम्य के आधार पर उपमाओं को नवीन ढंग में प्रस्तुत किया जो समग्र पाठकों कवियों के लिए आदर्श बना। दोनों कवियों का काव्य-उपमा प्रधान है अपनी शिल्प कुशलता से कहीं-कहीं पर एक ही उपमेय में दो तीन उपमान एक साथ पिरो दिये हैं। मालोपमा के विशिष्ट उदाहरण इनके काव्य में मिलते हैं। अभाव स्थल पर तो कुछ अन्य लंकारों का ऐसा कलात्मक विधान किया है कि उसमें उपमा का भ्रम हो जाता है। दोनों कवियों के अग्रस्तुतों की विशेषता प्रस्तुत-अग्रस्तुत का परस्पर परिपूरक होना है, एक पार्श्व से देखने पर वे प्रस्तुत प्रतीत होते हैं और दूसरे पार्श्व से देखने पर वही अग्रस्तुत लगते हैं। प्रस्तुत अग्रस्तुत का ऐसा घुप कोही प्रयोग प्रसाद और निराला ने पूर्व नहीं मिलता। जालोच्य कवियों ने साम्यमूलक लंकारों के साथ ही वैषम्यमूलक लंकारों की भी सृष्टि की है। इनके अतिरिक्त पाश्चात्य लंकारों की योजना भी इनके काव्य में मिलती है विशेषण विपर्यय, मानवीकरण, ध्वन्यर्थ योजना आदि में दोनों कवियों को अतृप्तपूर्व सफलता मिली है।

प्रसाद और निराला के काव्य-शिल्प के संदर्भ में बिम्ब विधान की कलात्मक सृष्टि अत्यधिक महत्वपूर्ण है। दोनों कवियों ने अपने गहन एवं सूक्ष्माति-सूक्ष्म भावों को समानवस्तु के आधार पर मूर्तिमन्त तथा चित्रबद्ध किया है। दोनों कवियों ने ऐन्द्रियजन्यस्थूल तथा मानस जन्य सूक्ष्म बिम्बों की रचना की है। इनके अतिरिक्त कुछ अन्य कोटि के बिम्बों की भी प्रस्तुत किया है। किन्तु इन सब में सर्वाधिक विधान मानसी बिम्बों का ही हुआ है। प्रसाद और निराला के बिम्बों की महत्वपूर्ण विशेषता उनका सीरुष्टत्व है। प्रसाद के काव्य में तो विशिष्ट बिम्ब मिल भी जाते हैं किन्तु निराला का काव्य हमेशा रिक्त है। प्रसाद की अपेक्षा

निराला के बिम्बों में ऐन्द्रियस्पर्शिता अधिक है निराला के बिम्ब मर्मल हैं और प्रसाद के भावोद्बोधक । प्रसाद के बिम्बों में वर्णत्रय तथा रंगों का उभार मिलता है । उनकी अन्तिम कृति कामायनी में मन्त्र बिम्बों का निर्माण हुआ है । प्रसाद के काव्य में लायापरक घुंघले बिम्बों की प्रधानता है तो निराला-काव्य में उदात्त तथा विराट बिम्बों की । निराला में गति है, त्वेग है, प्रवाह है जिससे उनके बिम्ब गत्यात्मक हैं । प्रसाद में गम्भीरता है, शालीनता है, समरता है जिसके कारण उनके बिम्ब स्थिरगामी हैं । काव्य में ध्वन्यात्मकता, लाटाणिकता, सौन्दर्यमय प्रतीक विधान, उपहार की कृता तथा स्वानुभूति की विवृति के समर्थक कवि प्रसाद ने सज्जात्मक बिम्बों की अधिक रचना की है जबकि निराला-काव्य में इनका अभाव है । अतएव प्रसाद ने जहाँ प्रतीकात्मक, लाटाणिक, लायात्मक आदि बिम्बों का गुरुचिपूर्ण कलात्मक विधान किया है वहीं निराला ने नाद व्यंजना, स्वरायातपूर्ण क्रियापदों तथा शब्दावृत्ति आदि के माध्यम से भावामिव्यक्ति को मूर्धिमन्त किया है। प्रसाद और निराला के बिम्ब सार्वभौमिक हैं फिर भी प्रसाद की अपेक्षा निराला में समसामयिकता का आग्रह अधिक है । व्यापकता की दृष्टि से वो पूरे दोत्र का प्रतिनिधित्व करते हैं एक तोर जहाँ वो हो-भरे कुमावने कानन का चित्रण करते हैं वहीं दूसरी ओर प्रकृति के अन्य अप-सूते हुए लड़े ठूठ की लवहेलना भी नहीं का पाए । इस प्रकार बिम्बों के विधान में जेक स्थलों पर सन्धानता रखेवाले दोनों कवि अपनी वैयक्तिक प्रवृत्ति के प्रतिफलन स्वप्न मिन्न हो गए हैं ।

वर्ण्य विषय को ऐसे कुशल ढंग से प्रस्तुत किया जाना जो सरस तथा कृतागामी हो अर्थात् शब्द और र्व की स्वाभंगिक कृता में युक्त हो, शालीन्य-कवियों के शिल्प विन्यास की अतिरिक्त विशेषता है । प्रसाद जी ने तद्वयुगीन काव्य कला का सर्वस्व स्वानुभूति की विवृति को माना है यद्यपि यह कवि के लिए माध्यम होकर साधन मात्र ही रहा है फिर भी उनके प्रयास में कुन्तक की कर्तविक्रि का पुनः एक बार प्रभुत्व स्थापित हुआ । दोनों कवियों ने वर्ण, पद, वाक्य, विषय, प्रकरण व प्रबंधगत काव्य-दृष्टि में उक्ति की कृता का गुरुचिपूर्ण विन्यास किया है। वर्ण-विन्यास कृता का कलापरक विधान निराला के शिल्प विधान की चरम उपलब्धि है । पद पूर्ववर्ति कृता के समस्त पैदों में से पर्याय कृता, उपहारकृता तथा विशेषण

वक्रता को दोनों कवियों ने अधिक महत्व दिया है। इसके साथ ही पदपरार्द्ध वक्रता के भी समस्त उपपेदों की रचना की है। वक्रता के अन्य प्रमुख रूप वाक्य, प्रकरण तथा प्रबन्ध है जिनकी भी गौचक सृष्टि आलोच्य कवियों द्वारा हुई है। विषय को सरस और वक्रगामी ढंग से प्रस्तुत करने में निराला की अपेक्षा प्रसाद अधिक सफल हुए हैं। यह कहना असंगत न होगा कि प्रसाद के प्रयत्न से ही कृत्क की क्रीडित पुनः जीवित हो सकी है।

प्रसाद और निराला ने काव्य-शिल्प के अनिवार्य उपकरण छंद-विधान में पूर्व प्रचलित छंदों की रचना के साथ ही कुछ नूतन छंदों की उद्भावना कर साहित्य में एक युगान्तकारी परिवर्तन उपस्थित किया। दोनों कवियों ने परम्परागत छंदों को यथावत् रूप में प्रस्तुत करने के साथ ही अपने भावानुकूल उनके यति-गति विगम तथा अन्त्यक्रम में स्वच्छंदता से कार्य करके उसका नवस्मान्तरण भी किया। छंदों के नवस्मान्तरण में निराला का अधिक योगदान रहा है। प्रसाद में जहाँ शास्त्रानु-मोदन है वहीं निराला में नवस्मान्तरण की प्रचलता है। कहीं-कहीं पर दोनों कवियों ने दो प्रमुख छंदों का मिश्र प्रयोग किया है। इसके अतिरिक्त इनके काव्य में अंग्रेजी, उर्दू तथा बंगला आदि के छंदों का भी कलापरक विधान हुआ है। जिनमें से बंगला तथा अंग्रेजी साहित्य के छंदों से प्रभावित अतुकांत तथा मुक्त छंदों की उद्भावना महत्वपूर्ण है। 'आर्ट ऑफ़ रीडिंग' पर अवृत्त मुक्त छंद, साहित्य को निराला की अमृतपूर्व देन है। प्रसाद और निराला के शिल्प-विन्यास में जो विशेष अंतर मिलता है वह छंद रचना को लेकर ही है। काव्य-शिल्प के सुरुचिपूर्ण कलात्मक विधान के पौष्टिक आलोच्य कवि प्रसाद और निराला का छंद विन्यास उनकी वैयक्तिकता से उद्भूत होने के कारण सर्वथा भिन्न प्रतीत होता है। प्रसाद का काव्य अतुकांत छंद तक ही सीमित रह गया जबकि निराला का काव्य मुक्त छंद का पौष्टिक बना।

प्रसाद और निराला ने भावाभिव्यक्ति को रूपाकार प्रदान करने के लिए जिन नवीनमेकशाली शिल्प उपकरणों को प्रस्तुत किया उनसे साहित्य के आदर्श मानदण्ड निर्धारित हुए। काव्य-कला को अर्थव्यंजक, सुरुचिपूर्ण, प्रभावित तथा सविष

बनाने में दोनों कवियों का योगदान प्रायः एक जैसा है । यह बात और है कि
 रिल्य के किसी उपकरण के विधान में प्रसाद की अधिक सकलता दृष्टगत हुई है
 तो किसी में निराशा की । अतः तुलनात्मक विवेचन के निष्कर्षान्वय यह कहना
 उचित न होगा कि एक ही युग के उक्त दो शीर्ष्क कवि एक दूसरे में कम नहीं हैं ।

परिशिष्ट

सहायक ग्रंथ सूची

हिन्दी

श्री जयशंकर प्रसाद

काव्य-साहित्य

- १- प्रेमपथिक, लक्ष्मी नारायण प्रेस जतनगर, वाराणसी, प्रथम संस्करण १९१३
- २- कानन कुसुम, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, प्रथम संस्करण
- ३- करुणाालय, भागती मण्डार, बनारस सिटी, द्वितीय संस्करण
- ४- महाराणा का महत्व, भागती मण्डार, बनारस सिटी, प्रथम संस्करण
- ५- बिनावार, साहित्य शरीर कार्यालय, वाराणसी, द्वितीय बार सं० १९८५
- ६- फरना, भागती मण्डार, लीडर प्रेस प्रयाग, सप्तम संस्करण
- ७- जाँघु, भागती मण्डार, रामवाट बनारस सिटी, द्वितीय संस्करण
- ८- लहर, भागती मण्डार, लीडर प्रेस प्रयाग, प्रथम बार
- ९- कामायनी, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, चतुर्थ आवृत्ति
- १०- प्रसाद संगीत, सं० रत्नशंकर प्रसाद, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, प्रथम संस्करण ।

नाट्य साहित्य

- १- स्कन्दगुप्त, भागती मण्डार, बनारस सिटी, द्वितीय संस्करण
- २- चन्द्रगुप्त, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग ।
- ३- ध्रुवस्वामिनी, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, चौबीसवाँ संस्करण ।
- ४- ज्ञातकुनु, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, प्रयाग, ग्यारहवाँ संस्करण ।

निबन्ध साहित्य

- १- काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, भागती मण्डार, लीडर प्रेस, कलकत्ता

श्री सूर्यकान्त त्रिपाठी 'निगला'

काव्य-साहित्य

- १- परिमल, गंगा काश्न बार्ट, लखनऊ, छठा संस्करण, १९५४
- २- गीतिका, भारती मण्डार, इलाहाबाद, पंचम संस्करण
- ३- लनामिका (द्वितीय भाग) भारती मण्डार, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण
- ४- तुलसीदास, भारती मण्डार, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण
- ५- कुसुमुदा, युग मन्दिर, उन्नाव, प्रथम संस्करण
- ६- शिणमा, लीक्याली प्रकाशन, इलाहाबाद, नवीन संस्करण १९७५ ई०
- ७- बेला, हिन्दुस्तानी पब्लिकेशन, इलाहाबाद, १९४६
- ८- नये पथे, हिन्दुस्तानी पब्लिकेशन, इलाहाबाद प्रथमावृत्ति
- ९- लपरा, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, ग्यारहवां संस्करण ।
- १०- लवना, कला मन्दिर, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण
- ११- लारावना, साहित्य संसद, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण २०११ वि०
- १२- गीतगुन, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बनारस, प्रथम संस्करण
- १३- कविश्री, साहित्य मदन, चिरगाँव, काशी, २०३१ वि० ।

निबन्ध-साहित्य

- १- रवीन्द्र कविता कानन, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बनारस सिटी, दिसंबर, १९५४
- २- प्रबन्ध पथ, गंगा पुस्तक माठा, लखनऊ, चतुर्थवृत्ति
- ३- प्रबन्ध प्रतिमा, भारती मण्डार, इलाहाबाद, द्वितीय संस्करण
- ४- फल और पल्लव, गंगा ग्रंथालय, लखनऊ, १९४६
- ५- बाबुल, कला मन्दिर, दारागंज, इलाहाबाद, १९५१
- ६- वयन, कल्याण ब्रह्म, वाराणसी, १९५७

अनुदित

- १- भारत में विवेकानन्द, रामकृष्ण भाष्य, नागपुर, १९४८ ।

तन्त्र ग्रंथ

- १- आधुनिक साहित्य, श्री नन्ददुलारे बाबोयी, भारती मण्डार, इलाहाबाद, प्रथम संस्करण ।

- २- आधुनिक हिन्दी साहित्य, डा० लक्ष्मीधर झा, हिन्दी परिषद्,
विवेकविभाज्य, प्रयाग, तृतीय संस्करण ।
- ३- आधुनिक साहित्य का विकास, डा० सावित्री सिन्हा, हिन्दी निकेतन,
होशियारपुर, प्रथम संस्करण
- ४- आधुनिक काव्यसारा का सांस्कृतिक प्रीत, डा० कैशरी नारायण शुक्ल,
सरस्वती मन्दिर, काशी, प्रथम संस्करण ।
- ५- आधुनिक हिन्दी काव्य, डा० राजेन्द्र प्रसाद मिश्र, ग्रंथ, रामबाग, काठपुर, १९६६
- ६- आधुनिक हिन्दी काव्य में रुचि यौवना, डा० पुष्पाल, उत्तम विवेकविभाज्य,
कलकत्ता, प्रथमावृत्ति ।
- ७- आधुनिक हिन्दी नाटक, डा० नगेन्द्र, प्रथम संस्करण
- ८- कवि प्रसाद की काव्यभावना, पं० उताचन्द्र जोशी, प्रथम संस्करण ।
- ९- कवि निराला, श्री नन्द दुलारे बाजपेयी, बाणी वितान प्रकाशन, वाराणसी,
प्रथम संस्करण ।
- १०- कामायनी के अध्ययन की समस्याएँ, डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
दिल्ली, प्रथम संस्करण १९६२
- ११- कामायनी एक परिचय, श्री नंगा प्रसाद पाण्डेय, राम नारायणलाल
पब्लिशर, झांझाबाद, प्रथम संस्करण १९४२ ।
- १२- काव्य में अभिव्यञ्जनावाद, श्री लक्ष्मी नारायण शुक्ल, बनवाणी प्रकाशन,
कलकत्ता, प्रथम संस्करण ।
- १३- काव्य शिल्प, डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, प्रथम संस्करण
- १४- काव्य शिल्प के ज्ञान, गुडैकमार्त, गार्डन साहित्य प्रकाशन, दिल्ली,
प्रथम संस्करण ।
- १५- काव्य दर्पण, श्री रामचन्द्र मिश्र, ग्रंथालय कायाडिय, पटना, प्रथम संस्करण ।
- १६- काव्य के रूप, बाबू मुठाबराय, आत्माराम एण्ड सी, दिल्ली, द्वितीय बार ।
- १७- काव्य रूपों के मूल प्रीत और उनका विकास, डा० अनुमता दुबे, नवनेशन प्रेस,
वाराणसी, १९६४ ।

- १८- काव्य में वप्रस्तुत योजना , श्री रामदहिन मिश्र , प्रथम संस्करण
- १९- गीति काव्य, श्री राम सितावन पाण्डे, ज्ञान भण्डल, वाराणसी, २००४ ई०
- २०- चिंतामणि (भाग १) पंडित रामचन्द्र शुक्ल, इंडियन प्रेस लि०, प्रयाग, १९३९
- २१- चिंतामणि (भाग २) पंडित रामचन्द्र शुक्ल, सरस्वती मंदिर, काशी,
तृतीय संस्करण ।
- २२- कायावाद पुनर्मूल्यांकन , श्री मुमित्रानन्दन पन्ना, १९६५, लौक्याती
प्रकाशन, प्रयाग ।
- २३- कायावाद युग , डा० शंभुनाथ सिंह, द्वितीय संस्करण, सरस्वती मंदिर,
वाराणसी ।
- २४- कायावाद, श्री नामवर सिंह, प्रथम संस्करण, सरस्वती प्रेस, वाराणसी
- २५- कायावाद का काव्यशिल्प, डा० प्रतिभा कृष्ण कल, प्रथम संस्करण,
राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली
- २६- कायावादी काव्य और निराशा : डा० शान्ति श्रीवास्तव, १९६६,
ग्रंथ, ज्ञानपुर ।
- २७- कथंकर प्रसाद : श्री नन्ददुलारे वाजपेयी, प्रयाग, तृतीय संस्करण
- २८- कायसी ग्रीष्मावली, डॉ० आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, काशी नागरी प्रचारिणी
सभा, तृतीय संस्करण ।
- २९- नया साहित्य , नये प्रश्न : श्री नन्ददुलारे वाजपेयी, द्वितीय संस्करण
- ३०- निराशा काव्य और व्यक्तित्व, डा० चमक्य कार्फ, प्रथम संस्करण,
विद्या प्रकाशन मन्दिर, दिल्ली ।
- ३१- निराशा, डॉ० श्री परमेश्वर शर्मा कनकेश, प्रथम संस्करण, राधाकृष्ण प्रकाशन,
दिल्ली ।
- ३२- पथ के साथी, श्रीमती महादेवी कार्फ, २०१३ वि०, भारतीय मण्डार, प्रयाग
- ३३- पल्लव, श्री मुमित्रानन्दन पन्ना, त्रयोदश संस्करण, १९६३, रामकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली
- ३४- प्रसाद का काव्य , डा० प्रेमशंकर, प्रथम संस्करण, भारतीय मण्डार,
डीडर प्रेस, उठाहावाद

- ३५- प्रसाद प्रतिभा , पं० इन्द्रनाथ मदान, प्रथम संस्करण, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली
- ३६- भारतीय संस्कृति और उसका इतिहास (द्वितीय भाग) डा० सत्यकेतु विभाजकार, प्रथम संस्करण, सरस्वती मदन, मसूरी
- ३७- भारतीय संस्कृति के चार अध्याय, श्रीगामबारी सिंह दिनकर, प्रथम संस्करण, राजपाल एण्ड सन, दिल्ली
- ३८- भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, डा० नगेन्द्र, लीयरिण्टल बुक डिपो, दिल्ली, १९५५
- ३९- भारतीय नाटकावली, पं० डा० श्याम सुन्दर दास, प्रथम संस्करण, इंडियन प्रेस, प्रयाग
- ४०- भारत-भारती, श्री पैपली लाल गुप्ता, चतुर्थ संस्करण, साहित्य मदन, बिगनाव, फाँसी
- ४१- प्रेमगीत, भूषादास, अष्टम संस्करण, साहित्य मैम०, नागपुरी
- ४२- महाप्राण निराळा , श्री गंगा प्रसाद पाण्डे, प्रथम संस्करण, लीकभास्ती प्रकाशन, इलाहाबाद
- ४३- महादेवी का विवेचनात्मक ग्रंथ, पं० श्री गंगा प्रसाद पाण्डेय
- ४४- मेरी कहानी, जवाहर लाल नेहरू, "मु० हस्तिनाऊ" उपाध्याय, तीसरी बार, सारा साहित्य मण्डल, नई दिल्ली ।
- ४५- मेरा पदावली, पं० श्री परशुराम शर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग
- ४६- रत्न रंजन, पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी, चतुर्थ पं० साहित्य रत्न मण्डार, नागपुरी
- ४७- रत्न मीमांसा, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी ; द्वितीय संस्करण, पं० २०११
- ४८- रत्न सिद्धान्त, डा० नगेन्द्र, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६४
- ४९- विश्वकोश, भाग १४, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी ।
- ५०- विवेकानन्द चरित, ड० सत्येन्द्र नाथ मजुमदार, श्री रामकृष्ण आश्रम, नागपुर, १९४८।

- ५१- काव्यस्य विचारः, पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र, हिन्दी साहित्यस्य इतिहास, बनारस, प्रथम संस्करण
- ५२- कविता दर्शन, डा० रामशुभार काँ, प्रथम संस्करण, १९७८, साहित्य विमर्श, प्रकाश
- ५३- कविता और आधुनिकता, डा० कोन्ड, प्रेमचंद विश्वविद्यालय काठमांडू, दिल्ली, प्रथम बार
- ५४- किरवामित्र और दो भाव नाट्य, उषस और मधु, प्रथम संस्करण
- ५५- साहित्य शास्त्र, डा० रामशुभार काँ, प्रथम संस्करण, १९७७, राजनिर्मा और प्रकाशन, अजमेर
- ५६- गृष्टि की लालक और अन्य काव्य नाट्य, किशनदास, बनारस, १९१४ ई०
मुद्रण मण्डल, बनारस
- ५७- सिद्धान्त और अभ्युपगम, डा० गुलाब राय, प्रथम बार, प्रथिमा प्रकाशन
नन्दिर, दिल्ली ।
- ५८- साहित्यालोचन, डा० रघुनाथ गुप्तर दास, पाँचवाँ सं०, एडिशन ट्रेड, प्रकाश
- ५९- साहित्य का सारंग, डा० राजनी प्रसाद विश्वेदी, विमर्श सं०, राज्य
भाषा प्रकाश मण्डल, काँ
- ६०- साहित्य रूप, पं० राम राय विश्वेदी, प्रथम सं०, राजनी मण्डल,
डीडर ट्रेड, अजमेर
- ६१- साहित्य शास्त्र के प्रमुख पं०, डा० रामशुभार काँ, काँसा विज्ञान
प्रकाशन, बनारस, बाराणसी, प्रथम संस्करण
- ६२- साहित्यालोचन, विनय मोहन शर्मा, प्रथम संस्करण, साहित्य अका, प्रकाश
- ६३- हिन्दी काव्यशास्त्र का इतिहास, डा० अनीता मिश्र, कनक निरव-
विषाद, सं० २००५ ।
- ६४- हिन्दी साहित्य की मूल्य लोचनी, गार्ग्य नन्धकुमार वाजपेयी, हिन्दी
साहित्य समीक्षण, प्रकाश, सं० १९९९ ।
- ६५- हिन्दी साहित्य का इतिहास, गार्ग्य रामचन्द्र कुश, ग्यारहवाँ सं०,
नागरी प्रचारिणी मण्डल, काँ
- ६६- हिन्दी साहित्य की, भाग १, सं० डा० श्रीराम काँ, जान मण्डल, बाराणसी

संस्कृत

- १- अग्निपुराण, श्री रामदास वर्मा, जयपीठ, वाराणसी
- २- अभिज्ञान-शाकुन्तल : कालिदास, रामनारायण लाल कुशेश्वर, राजाभावाध
- ३- काव्यालंकार, भामह, श्री देवेन्द्रनाथ वर्मा, विशारद-प्रकाशना परिषद् पटना
- ४- काव्यादर्श, दण्डी, श्री रामचन्द्र मिश्र, बौद्धिका विद्या भवन, वाराणसी
- ५- काव्यालंकार सूत्र जूनि, शालिन, काव्यालंकार आचार्य विश्वेश्वर, जयभारतम
लण्ड मॉग, दिल्ली, १९५५ ई०
- ६- काव्यालंकार, रुद्रट, डॉ० लक्ष्मण जी शर्मा, वाणदेव प्रकाशन, दिल्ली,
प्र.म.मं० १९६५
- ७- काव्य शिमांग, गणेशनाथ, श्री० मंगलप्रसाद शर्मा राय, बौद्धिका विद्या
भवन, वाराणसी, प्र.म.मं० १९६५
- ८- काव्य प्रकाश, मम्मट, काव्यालंकार आचार्य विश्वेश्वर, ज्ञान भण्डाल शि०,
वाराणसी, तृतीया मं० १९६० ।
- ९- काव्यानुशासन, लैलान्द्र, श्री० पंडित शिवदास पाण्डुरंग, निर्णय भाग्य प्रेस,
बम्बई, १९३४ ई०
- १०- कन्दः प्रभाकर, ज्ञानाश्रम प्रकाश भाग्य, ज्ञानाश्रम प्रिंटिंग प्रेस, जिलापुर,
नवागं संस्कारण
- ११- दशरूपक, चरनजय, निर्णय भाग्य प्रेस, बम्बई
- १२- ध्वन्यालोक : ज्ञानन्दवर्धनाचार्य, संस्कृत मिरीज लाकिस, बौद्धिका, वाराणसी
- १३- ध्वन्यालोक-टीका, ललितव गुप्त, मौलीलास बनारसी दास, वाराणसी
- १४- निष्कत, यादव (संस्कृत हिंदी टीका) संस्कृत पुस्तकालय, कुवा पैठा,
दार्जिलिंग, दिल्ली-६
- १५- परमार्थसारम्, विश्वेन्द्रम संस्कृत मिरीज, अनन्तशयन ग्रंथालय, विश्वेन्द्रम, सन् १९१८
- १६- पिंगलचक्रन्दः सूत्र, संस्कृत विद्यालय, निवेदिता ठेन, कलकत्ता
- १७- मेदिनीकोश, द जीयण्टल बुक कंपनी, पुना

- १८- राम गंगाधर : पंडित राज जगन्नाथ, श्रीमन्मन्त्रि मंदिर, बनारस, २०११
- १९- साहित्य दर्पण : विश्वनाथ, विशाल प्रिन्टर्स अ.सो.सं., मुमुक्षु भवन, बनारस, दिल्लीया बुकिंग
- २०- हिन्दी व्याकरण, डा. अशोक शर्मा विश्वेश्वर, गीतम पुस्तक डिपो, बनारस, १९५२
- २१- हिन्दी व्याकरण, डा. अशोक शर्मा विश्वेश्वर, गीतम पुस्तक डिपो, बनारस, दिल्लीया बुकिंग

ENGLISH

1. A Midsummer Night's Dream : Shakespeare, 11.10.10, London, 1964.
2. An Introduction to the Study of Literature : G. H. Jackson, George G. Harrap and Co. Ltd., London, 1963.
3. Aristotle Poetics, T. A. Moxon, Everyman's Library, 1949.
4. AESTHETIC, P. Croce, Vision Press, London, 1960.
5. A Reader's Guide to Literary terms : Carl Jackson and Arthur Ganze.
6. A History of English Versification : Jacob Schipper, London
7. Biographia Literaria, S. T. Coleridge. Methuen, London, 1917.
8. Chamber's Dictionary, Allied Publishers, 1972.
9. Coleridge on Imagination, I. A. Richard. Oxford University Press, London
10. Encyclopaedia Britannica : I. M. C. William Benton Publisher, London.
11. Essays In Criticism : Mathew Arnold, Macmillan Co. London, 1961

12. English and Norse Poetry : M. Dixon, D. C. Heath and Sons Ltd., London, 1919.
13. Epic and Romance , L. D. Kier, London, 1908
14. Elements of Poetry : James Macpherson, London
15. From Virgil to Milton : G. G. Smith, Macmillan, London, 1945
16. Form and Style in Poetry : L. D. Kier, edited by L. D. Kier.
17. Forms in modern Poetry : Herbert Read, 1950.
18. Golden Treasury of Songs and Lyrics : F. G. Holgrave, Macmillan, London
19. Judgement in Literature : L. D. Kier, J. M. Dent and Sons Ltd., London.
20. Lives of English Poets : Dr. Johnson , Outton. 1711.
21. Oxford English Dictionary, Vol. II, B Oxford, London
22. On Poetry and Poets : T. S. Eliot, Faber and Faber, London
23. Personality : Rabindra Nath Tagore, Macmillan, Calcutta, 1947.
24. Principles of English Prosody : L. D. Kier, London, 1950
25. Preface to the Lyrical Ballads : William Wordsworth, Methuen, London
26. Problem of Art, Susanne K. Langer, Routledge and Kegan Paul, London
27. Spectator , Vol. 62, London
28. Speculations : T. S. Eliot, Edited by Herbert Read Routledge and Kegan Paul Ltd, Broadway House, London.
29. Selected Essays : T. S. Eliot, London
30. The Poetic Image : C. Day Lewis, Bedford Square, London

The Discovery of India : Jawahar Lal Nehru, Asia
Publication, 1964 edition

Three phases of India's Struggle for freedom : Dr. B.C.
Majumdar, Dhartiya Vilas Chawan, Bombay

The Poetic Pattern : Robin Skelton University of
California Press, London.

The English Epic and its Background : J.M.L. Tillard.

Theory of Literature : Genewellek and Martin Warren ,
London, 1964 edition.

The Dictionary of World Literary terms : J.T. Shipley,
Adams and Co., America

The Epic : L. Abercrombie, London, 1972.

The Philosophy of Rhetoric, Paper back edition,
Oxford University Press, New York, 1955.

पत्रिकाएं

- १-वा , काव्यालोचन क्रिष्णाकि
- २-ती , निराशा कि, भाग २, सं० २०२०
- ३-४ , सप्ट २, सं० ७, १९०४
- ४-५ , सप्ट २६, सं० ६, १९२५
- ५- पांचवी क्रिष्णा, मई, १९६३